

الرسائل الجامعية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة بابل ـ كلية الفنون الجميلة
قسم التربية الفنية



مُقاربة الصورة الفَنيةِ للفَناء بين مَقولات الإمام علي بن أبي طالب(عَلَيهِ السَّلام) والتَصوير الإسلامي

أطروحة دكتوراه مقدمة إلى

مجلس كلية الفنون الجميلة / جامعة بابل

وهي جزء من متطلبات نيل درجة دكتوراه فلسفة في الفنون/ التربية التشكيلية

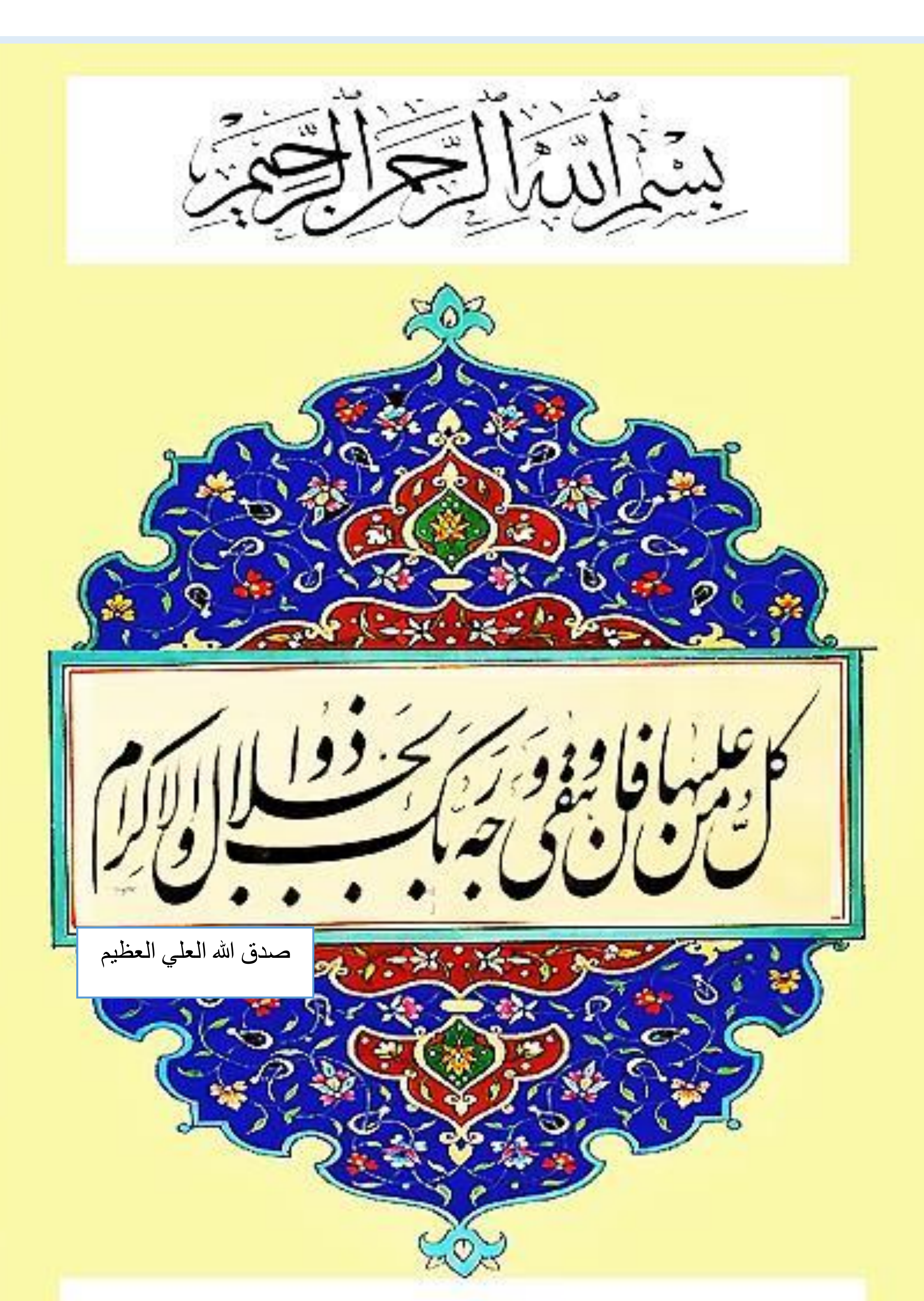
تقدّمت بها

زينب رضا حمودي الجويد

بإشراف

أ.د. صباح عباس عنوز　　　**أ.د. حيدر عبد الأمير رشيد الخزعلي**

١٤٤٠هـ　　　بابل　　　٢٠١٨م



سورة الرحمن، الآية/ ٢٦

الإهداء

إِلى نبع العلم والمعرفة وصوت الحق ...

الإمام علي بن أبي طالب(عَلَيهِ السَّلام)

إِلى من أفنيا الدهر لبناء دربي...

أمي وأبي

إِلى ظلي الودود.. مالك القلب.. مكمن علمي

علي زوجي وسندي...

إِلى أنوار حياتي المضيئة...

حسن ومحمد وشهربانو

إِلى قبس من التضحية في دار الفناء...

أخي وأخواتي

إِلى كل مَن فَكَّر...

وَآمنَ بحقِّ الآخَرِ في التَّفكِير.

شكر وتقدير

بسم الله مرساها وبسم الله مجراها وبحمد الله أثراها معرفةً وعلماً، اللهم صلّ على سيد الخلق وخاتم الأنبياء محمد(صَلَّى اللهُ عَلَيهِ وآلهِ وَسَلَّمَ)، معدن العلم ومُلهم العلماء، فإني اتوجه بالشكر والامتنان لك يا سيدي، فأنت من أخرجتنا من الظلمات إلى النور، ومنك تعلمنا قول الحق والسير بدرب الرشاد، فدخلتُ باباً من أبواب علمك، لأُسْقَى المعرفة بومضة من هذا الباب، ألا وهو باب علمك الإمام علي بن ابي طالب(عَلَيهِ السَّلام) القائل: "علمني رسول الله ألف باب يُفتح لي من كل باب ألف باب"، كما قال: "تكلموا تُعرفوا فالمرء مخبوء تحت لسانه"، فعذراً إن قصرتُ، والحمد لله إن اتممتُ، وعليه أتوجه بالشكر والامتنان لك يا وليّ كلَّ المؤمنين ويا سيد البلغاء والمتكلمين.

يسعدني أن أتقدم بجزيل الشكر والعرفان إلى أستاذيَّ المشرفين أ.د. حيدر عبد الأمير رشيد وأ.د. صباح عباس عنوز، تمنياتي لكما بمزيد من العطاء، وجعلها الله في ميزان حسناتكما من باب (علماً يُنتفع به)، فقد كنتما لي عوناً وميسراً، بعد الله لما اكتنفه البحث من معوقات.

وإقراراً بالفضل والعرفان أسجل شكري وتقديري إلى عمادة كلية الفنون الجميلة، ورئاسة قسم التربية الفنية وأساتذتي الذين أشرفوا على تدريسي في السنة التحضيرية.

وأتقدم بشكري وتقديري إلى السادة الخبراء العلميين، لما قدموه لي من مساعدة في وضع الأداة في صيغتها النهائية.

ولي الشرف أن أتقدم بشكري وتقديري ايضاً إلى مدير الأمانة العامة للعتبة العلوية المقدسة، وإلى أ.د.عباس علي الفحام، أ.د. مراد يوسف والأخ والزميل رسول حمزة على رفد بحثي بكثير من المصادر متمنية لهم المزيد من العطاء والنجاح، حُباً لنشر العلم والمعرفة، والى أ.د.علي مهدي ماجد، أ.د.كاظم مرشد، والشيخ مقداد الكعبي على رفد بحثي بمعلومات تقويمية للبحث جعلها الله في ميزان حسناتهم.

ولا يفوتني أن أذكر نصفي الآخر زوجي ورفيق دربي أ.م.د. علي عبد الامير الذي ساندني ودفعني في بحار العلم لأنهلَ منها منهلاً فعسى ان يبقى ذلك في ومضات العلم والمعرفة.

وشكري واحترامي إلى أفراد أسرتي والدي ووالدتي، وأخي م. وليد، في ترجمته الملخص، وأخواتي الذين التزموا الصبر والتحمل لإنجاز بحثي هذا.

وشكري وتقديري إلى جميع زملائي وزميلاتي، وكذلك الشكر لمنتسبي مكتبة كلية الفنون الجميلة، ومنتسبي المكتبة الدينية في المكتبة المركزية لجامعة بابل على حسن أخلاقهم وتعاملهم الطيب.

واعتذاري لكل من ساعدني وساهم ولو بكلمة طيبة ولم يرد ذكر اسمه، جميعاً أدعو لكم الله تعالى بالصحة وطيب العيش **ومن الله التوفيق والنجاح**.

زينب رضا حمودي

إقرار المشرف

أشهد أن إعداد هذه الاطروحة الموسومة بـ(**مُقاربة الصورة الفَنيةِ للفَناء بين مَقولات الإمام علي بن أبي طالب**(عَلَيهِ السّلام) **والتَصوير الإسلامي**) المقدمة من طالبة الدكتوراه (**زينب رضا حمودي كاظم**)، جرى بإشرافي، في جامعة بابل – كلية الفنون الجميلة، وان الاطروحة قد استوفت خطتها استيفاءً تاماً يؤهلها للمناقشة، وهي جزء من متطلبات نيل درجة دكتوراه فلسفة في الفنون/ التربية التشكيلية.

التوقيع:	**التوقيع:**
المشرف: أ. د. صباح عباس عنوز	**المشرف: أ. د. حيدر عبد الامير رشيد**
التاريخ: / / ٢٠١٨	**التاريخ: / / ٢٠١٨**

بناءً على التوصيات المتوافرة أرشح هذه الاطروحة للمناقشة.

التوقيع:

م. د. عامر عبد الرضا الحسيني

رئيس قسم التربية الفنية

التاريخ: / / ٢٠١٨

إقرار لجنة المناقشة

نشهد نحن رئيس وأعضاء لجنة المناقشة، بأننا اطلعنا على الاطروحة الموسومة بـ(**مُقاربة الصورة الفَنيةِ للفَناء بين مَقولات الإمام علي بن أبي طالب**(**عليه السلام**) **والتَصوير الإسلامي**) المُقدمة من طالبة الدكتوراه (**زينب رضا حمودي كاظم**) وقد ناقشناها في محتوياتها وكل ما له علاقة بها، ونرى إنها جديرة بالقبول لنيل درجة دكتوراه فلسفة في الفنون/ التربية التشكيلية وبتقدير (امـتـيـــاز).

التوقيع:

الاسم : أ.د.عباس علي حسين(عضواً)

التاريخ: / / ٢٠١٩

التوقيع:

الاسم : أ.د.رحمن غركان عبادي(عضواً)

التاريخ: / / ٢٠١٩

التوقيع:

الاسم : أ.م.د.سهاد عبد المنعم شعابث (عضواً)

التاريخ: / / ٢٠١٩

التوقيع:

الاسم : أ.م.د. رياض هلال مطلك(عضواً)

التاريخ: / / ٢٠١٩

التوقيع:

الاسم :أ.د.حيدر عبد الامير رشيد

(مشرفاً)

التاريخ: / / ٢٠١٩

التوقيع:

الاسم :أ.د.صباح عباس عنوز

(مشرفاً)

التاريخ: / / ٢٠١٩

التوقيع:

الاسم :أ.د.فاخر محمد حسن

(رئيساً)

التاريخ: / / ٢٠١٩

صدقت هذه الاطروحة من مجلس كلية الفنون الجميلة بتأريخ / /٢٠١٩

التوقيع:

الاسم : أ.د.فاخر محمد حسن الربيعي

التاريخ: / / ٢٠١٩

عميد كلية الفنون الجميلة

ملخص البحث

يعنى هذا البحث بدراسة **(مُقاربة الصورة الفَنيِة للفَناء بين مَقولات الإمام علي بن أبي طالب**(عَلَيهِ السَّلام) **والتَصوير الإسلامي)**، وهو يقع في أربعة فصول، خصص الفصل الأول لـ(بيان مشكلة البحث، وأهمية البحث والحاجة إليه، وهدفه، وحدوده، وتحديد المصطلحات الواردة في العنوان) .

وقد تم تلخيص مشكلة البحث في الإجابة عن التساؤل الآتي:

– ما هي مُقاربة الصورة الفنية للفناء بين مقولات الامام على بن أبي طالب(عَلَيهِ السَّلام) والتصوير الإسلامي؟

وتجلت أهمية البحث في كونه يضع الخطوط الواضحة لفهم مصطلح **(الفناء)** ومقارباته في الصورة الفنية البلاغية للإمام علي بن أبي طالب(عَلَيهِ السَّلام) والبصرية للتصوير الإسلامي.

وقد وجدت الباحثة أن هنالك حاجة ضرورية لهذه الدراسة، تتمثل في كون الموضوع لم يتم دراسته بهذه الكيفية الجديدة، إذ تعمل هذه الدراسة على رفد المكتبات المحلية والعربية، بجهد علمي وفني يتم من خلال تعرف **(مُقاربة الصور الفنية للفناء بين مقولات الإمام على بن أبي طالب**(عَلَيهِ السَّلام) **والتصوير الإسلامي)**.

وللبحث هدف شامل هو: تعرف مُقاربة الصورة الفنية للفناء ما بين مقولات الإمام علي بن أبي طالب(عَلَيهِ السَّلام) والتصوير الإسلامي، وفيما يُعني بحدود البحث الموضوعية فقد تحددت بدراسة (مقاربة الصورة الفنية للفناء بين مقولات الامام علي بن ابي طالب(عَلَيهِ السَّلام) والتصوير الاسلامي).

أما الحدود الزمانية فتقتصر على اثنين: (١. اعتماداً على المدة الزمانية للنصوص البلاغية، من(٣٥٩- ٤٠٦هـ)[*]، ٢. اعتماداً على المدة الزمانية للتصويرات البصرية، من (٨٣٣-٢٠٠٠هـ ق) الخاصة بالتصوير الإسلامي).

لهذا اقتصرت الحدود المكانية على اثنين: (١. كتاب نهج البلاغة: أقتصر البحث الحالي على دراسة النصوص البلاغية لخطب الإمام علي بن أبي طالب(عَلَيهِ السَّلام) ومقولاته من أول نص فيه(فناء) إلى آخر نص فيه(فناء) في كتابه نهج البلاغة،٢. التصوير الإسلامي: المخطوطات المنفذة في الكتب والمراجع المعتمدة فضلاً عن شبكة الانترنت لمواضيع (الاسراء والمعراج، قصص الانبياء والمرسلين، قصص أهل البيت، مصورات المعارك والموت، والرموز الدينية)، إذ ان مفهوم الفناء يمكن أن يتمثل في هذه المصورات).

(*) جمعت هذه النصوص من الشريف الرضي بهذه المدة الزمانية، ستعتمدها الباحثة نظراً لصعوبة تحديد زمن اقوال الإمام علي بن أبي طالب(عَلَيهِ السَّلام).

واشتمل الفصل الثاني على الإطار النظري، والمؤشرات والدراسات السابقة، وتناول الفصل الثاني ثلاثة مباحث: تضمن الأول:**(ماهية الفناء)**، بينما تضمن المبحث الثاني ثلاثة محاور، عُنيَ المحور الأول:بـ**(الصورة الفنية بين النص البلاغي والنص البصري...المشتركات...التواصل...الاليات)**، فيما عُنيَ المحور الثاني: بـ**(وسائل رسم الصورة الفنية البلاغية المكتوبة)**، أما المحور الثالث فقد عُني: بـ**(آليات رسم الصورة الفنية البصرية)** ، وتضمن المبحث الثالث محورين، عُني الاول: بـ**(الإمام علي بن أبي طالب**(عَلَيهِ السَّلام) **سيرته.. الخصائص الأدبية والبلاغية لآليات المقول لديه)**، بينما عُني الثاني: بـ**(نشأة التصوير الإسلامي، مميزات وسمات مدارس التصوير الإسلامي)** ومن ثم انتهى بملخص الاطار النظري والدراسات السابقة.

واختص الفصل الثالث بإجراءات البحث الذي يتألف من: (مجتمع نصي بلاغي ألا وهو مقولات الامام علي بن أبي طالب(عَلَيهِ السَّلام) ويبلغ عددها (٣٠) مقولة، ومجتمع بصري وهي أعمال التصوير الإسلامي ويبلغ عددها (٢٢٧) عملاً فنياً بصرياً. ثم قامت الباحثة باختيار عينة بحثها أولاً: من المجتمع النصي البلاغي بواقع (١٠٠%)، أي كل النصوص البلاغية، وثانياً: من المجتمع البصري باختيار (٣٠) عملاً بصرياً أي بنسبة (١٣,٨%) لكل موضوع، لتُصبح عدد العينة (٦٠) نصاً بلاغياً وبصرياً، تم اختيارها بصورة العينة الطبقية التناسبية ذات الاسلوب العشوائي، ثم منهج البحث، وأداة البحث، والوسائل الرياضية والإحصائية، وتحليل نتائج العينة ومناقشتها).

وتضمن الفصل الرابع ملخص نتائج البحث، والاستنتاجات، والتوصيات، والمقترحات، ومن النتائج التي توصلت إليها الباحثة هي:

- يقترب النسق البنائي في دلالة صورة الأشكال الحسية للتشبيه البلاغي، مع النسق البنائي لدلالة صورة الأشكال الواقعية البصرية، إلا أنّهما يفترقان في الأداة، فالدلالة الحسية أداتها الكلمات المعبرة عن الحواس، بينما أداة الدلالة البصرية الأشكال والألوان المعبرة عن الاشارة الرمزية لينتجا رؤية موحدة ترسم الصورتين بمعنى توليدي وتركيبي حسب الاداة المستعملة، كما في الأشكال(١، ١٤، ١٦، ١٨، ٣٥، ٣٨، ٤١، ٤٣، ٤٤، ٤٥، ٤٦، ٤٩، ٥٠) التي تتقارب مع النصوص(١، ٢، ٤، ٥، ٨، ١٣، ١٥، ١٦، ١٧، ٢٣، ٢٩).

ومن أهم الاستنتاجات:

- عُدت الصورة الفنية للفناء في مقولات الإمام علي بن أبي طالب(عَلَيهِ السَّلام) والتصوير الاسلامي بوصفها وسيلة لتعبير المُنشئ من أجل بثها صوب الآخر، فهي بمثابة المُحاكاة للواقع الطبيعي المرئي والحسي المسموع والقرآني المتخيل.

قائمة المحتويات



قائمة أشكال الإطار النظري

ت	اسم العمل	اسم المصدر
١	شكل يبين الفناء بين الحياة والموت	عمل الباحثة.
٢	أنواع الفناء المادي والروحي	عمل الباحثة.
٣	غدير خم/ أحسن الكبار، ٩٨٨هـ.ق، قصر القلعة.	**شاهكارهاى نگارگرى إيران**، چاپ اول، ناشر: موسسه توسعه هنرهاى تجسمى معاصر وموزه هنرهاى معاصر تهران، تهران، ١٣٨٤، ص٢١٤.
٤	الصورة البلاغية	دانيال تشاندلر، **أسس السيميائية**، ص٢١٦-٢١٧.
٥	النظام التواصلي للصورة	جيوفري ليتش، **مبادئ التداولية**، ص٦٩.
٦	مستويات إنتاج الصورة	عمل الباحثة.
٧	تقسيم دلالة اللفظ	د. صلاح الدين زرال، **الظاهرة الدلالية عند علماء العربية القدامى حتى ...**، ص٨٤.
٨	علاقة الأشياء في المدرك	جيوفري ليتش، **مبادئ التداولية**، ص٦٥.
٩	مقارنة صور اللكسيمية وصور الخطاب	فريق انتروفرن، **التحليل السيميائي للنصوص؛ مقدمة، نظرية، تطبيق**، ص١٣٥.
١٠- أ	التحدث باسم الشيطان/ الفنان غير معروف، بستان سعدى(٢١٧٤)، القرن العاشر هـ ق، قصر القلعة.	**شاهكارهاى نگارگرى إيران**، چاپ اول، ناشر: موسسه توسعه هنرهاى تجسمى معاصر وموزه هنرهاى معاصر تهران، تهران، ١٣٨٤، ص١٣١.
١٠-ب	قتل سياوش/ الفنان غير معروف، شاهنامه بايسنقرى، ٨٣٣هـ.ق، قصر القلعة.	همان منبع ، ص٥٥.
١١ -أ	كفالة أبي طالب/ بلا تفاصيل	همان منبع ، ص٥٠٤.

ت	اسم العمل	اسم المصدر
١١-ب	ورقة من جامع التواريخ/ النصف الاول من القرن التاسع عشر، متحف رضا عباسى.	**شاهكارهاى نگارگرى إيران**، منبع قبلى، ص٤٨٩.
١٢-أ	عندما نزل جبرائيل الى ميدان الجهاد/ فرهاد شيرازى، خطاب خافاران، قصر القلعة.	همان منبع، ص٧٨.
١٢-ب	الامام الامير (عَلَيهِ السَّلام) في معركة مع التنين/ فرهاد شيرازي، خاوران نامه، ٨٩٢-٨٨٢هـ ق، قصر القلعة.	همان منبع، ص٧٩.
١٣-أ	شجاعة وسخاء الامام علي(عَلَيهِ السَّلام)/ الفنان غير معروف، الساهر الحبيب المجلد الثاني، قصر القلعة.	همان منبع، ص٢٠٥.
١٣-ب	ظهور الثعبان على جانبي الضحاك / تنسب الى سلطان محمد، ورقة من شاهنامه شاه طهماسبى،٧٠-٢٦، متحف الفنون المعاصرة طهران.	همان منبع، ص٢٣٣.
١٤-أ	صورة رضا/ معين، اصفهان، ١٦٧٣، مجموعة كاريت، مكتبة جامعة برنستون.	شيلا بلير- جوناثان بلوم، **الفن والعمارة الاسلامية(١٢٥٠- ١٨٠٠)**، ص١٩٤.
١٤-ب	السفير الصفوي شاقولي يقدم الهدايا الى سليم الثاني/ من مخطوطة لقمان(شاه ناما سليم خان)، ١٥٦٧م، مكتبة طوبقبو.	المصدر السابق نفسه، ص٢٦٠.
١٤-ج	صلاة النور/ ٢٠٠١م، ٥٠× ٧٠ سم.	**Mahmoud Farshchion**, Yassavoli publications, Iran, 2014, p38.

ت	اسم العمل	اسم المصدر
١٤-د	سئم/ ١٩٨٨، ٧٥,٥ × ٤٧ سم.	**A collection of Mahmoud Farshchion**, Direction Manager: Nasser and Ehsan Mirbagheri, Gooya House of Cultureand Art, Iran, 2012, p240.
١٥-أ	غدير خم/ ٢٠٠٧م، ١٠١,٦ × ٨١,٣ سم.	**A collection of Mahmoud Farshchion**, ibid: p310-311.
١٥-ب	النبي سليمان(عَلَيهِ السَّلام) وملكة سبأ/ ٢٠٠٨، ١٠١,٥ × ٨١,٣.	**A collection of Mahmoud Farshchion**, ibid: p312.
١٦	النبي يونس/ ١٩٨٨م، ٥٦ × ٨١ سم.	**A collection of Mahmoud Farshchion**, ibid: p94-95.
١٧	شفاعة الكوثر/ ٢٠٠٧، ٣٢×٤٥,٧ سم.	**A collection of Mahmoud Farshchion,** ibid: p150-152.
١٨-أ	التكرار العادي	عمل الباحثة
١٨-ب	التكرار المتعاكس	عمل الباحثة
١٨-ج	التكرار المتبادل	عمل الباحثة
١٨-د	التكرار المتوالد	عمل الباحثة
١٨-هـ	التكرار المتدرج	عمل الباحثة
١٨-و	التكرار الشكلي	عمل الباحثة
١٩-أ	النبي نوح(عَلَيهِ السَّلام)/ الفنان غير معروف، البوم كلشن، أوائل القرن ١١هـ.ق، قصر القلعة.	**شاهكارهاى نگارگرى إيران**، منبع قبلى، ص١٨٩.
١٩-ب	نوم امير المؤمنين علي(عَلَيهِ السَّلام) في فراش الرسول الكريم (صَلَّى الله عَلَيهِ وآله وَسَلَّمَ)/ أحسن الكبار، ٩٨٨هـ.ق، قصر القلعة.	همان منبع، ص٢١٥.

ت	اسم العمل	اسم المصدر
٢٠-أ	دخول يوسف الى بيت زليخا/ قاسم علي، خمسة كنوز، ٩٢٨هـ.ق، قصر القلعة.	**شاهكارهای نگارگری إيران**، منبع قبلى، ص١١٢.
٢٠-ب	بناء مسجد سمرقند/ الفنان غير معروف، قصيدة تيموري(نسخة من ٢١٧٨)، النصف الاول من القرن العاشر، قصر القلعة.	همان منبع، ص٩٧.
٢١	التوازن المحوري الافقي والعمودي والمائل.	عمل الباحثة
٢٢-أ	معراج النبي الكريم(صَلَّى اللهُ عَلَيهِ وآله وَسَلَّمَ)/ الفنان غير معروف، الساهر الحبيب، المجلد الأول، ص٢٨٨، اوائل القرن ١١هـ.ق، قصر القلعة.	**شاهكارهای نگارگری إيران**، منبع قبلى، ص١٨٠.
٢٢-ب	معركة الامام علي(عَلَيهِ السَّلام) مع المخلوقات الأسطورية/ فرهاد شيرازى، خطاب خافاران، ٨٩٢-٨٨٢هـ.ق، قصر القلعة.	همان منبع، ص٨٠.
٢٣	رد اسفنديار على رستم/الفنان غير معروف، شاهنامه بايسنقرى، ٨٣٣هـ.ق، قصر القلعة.	همان منبع، ص٤٦.
٢٤-أ	قتل الجن من قبل أمير المؤمنين علي(عَلَيهِ السَّلام)/ أحسن الكبار، ٩٨٨هـ.ق، قصر القلعة.	همان منبع ، ص٢٢٠.
٢٤-ب	النبي ابراهيم(عَلَيهِ السَّلام) يحطم التماثيل/ ٨١,٣×٥٦ سم، ٢٠٠٣.	A collection of Mahmoud Farshchion, ibid: p306-307.
٢٥	ساحة معركة تيمور وملك مصر/ كمال الدين بهزاد، قصيدة تيموري الـ(٧٠٨)، ٩٣٥هـ.ق، قصر القلعة.	**شاهكارهای نگارگری إيران**، منبع قبلى، ص٩١.

ت	اسم العمل	اسم المصدر
٢٦	يبين بعض خصائص بناء ومضمون ووظيفة التكثيف الكلامي(الايجاز)، بحكم الغمام	عمل الباحثة
٢٧	وحدة الصورة الفنية البلاغية	عمل الباحثة
٢٨-أ، ب، ج	قصر الحير الغربي	http://www.discover-syria.com.
٢٩-أ	المدرسة العربية (رسائل إخوان الصفا وخلان الوفا)	شيلا بلير – جوناثان بلوم، **الفن والعمارة الاسلامية(١٢٥٠ -١٨٠٠)**، ص٤٠.
٢٩-ب	المدرسة الصفوية	**شاهكارهاى نگارگرى إيران**، منبع قبلى، ص٢٢٠
٣٠-أ	حمزة نامه ١٥٧٥/ أسد بن خزيمة يقود جيشه	ثروت عكاشة، **موسوعة التصوير الاسلامي**، لوحات الباب الأول الملونة التصوير الإسلامي بلا صفحة.
٣٠-ب	تصوير ابو الحسن/ جهانغير يحمل بورته جده اكبر	المصدر السابق نفسه، لوحات الباب الأول الملونة التصوير الإسلامي بلا صفحة.
٣٠-ج	عقوبة العابثين بمال اليتيم/ من مخطوطة معرج ناما	شيلا بلير – جوناثان بلوم، **الفن والعمارة الاسلامية(١٢٥٠ -١٨٠٠)**، ص٧٥.
٣١-أ	شيرين تمعن النظر في صورة خسرو/ من مخطوطة (مختارات)	المصدر السابق نفسه، ص٧١.
٣١-ب	شهد رعوي من مخطوطة السلطان أحمد الجلائري	المصدر السابق نفسه، ص٤٨.
٣٢-أ	رستم نائم بينما راخش يقاتل الأسد/ صفحة مقتطعة من الشهنامه	المصدر السابق نفسه، ص١٨٠.
٣٢-ب	بلاط كيومارز/ نسخة طهماسب من الشهنامه	المصدر السابق نفسه، ص١٨١.

ت	اسم العمل	اسم المصدر
٣٢-ج	شاهنامه بايسنقر/ رستم يقتل ملك الجن	شيلا بلير- جوناثان بلوم، **الفن والعمارة الاسلامية(١٢٥٠- ١٨٠٠)**، ص٤١٧.
٣٢-د	شاهنامه بايسنقر/ مقتل سياوخش على يد كروزره	المصدر السابق نفسه، ص٤١٧.
٣٣-أ	كتاب جامع التواريخ/ جنازة غازان خان هراة	ثروت عكاشة، **موسوعة التصوير الاسلامي**، لوحات الباب الثالث الملونة التصوير الفارسي بلا صفحة.
٣٣-ب	شاهنامه تبريز/ منوجهر ملك إيران يهزم افراسياب ملك التورانيين	ثروت عكاشة، **موسوعة التصوير الاسلامي**، لوحات الباب الثالث الملونة التصوير الفارسي بلا صفحة.
٣٣-ج	مرقعة بهرام ميرزا/ دخول المسلمين مكة وقد تجمعوا حول الكعبة	المصدر السابق نفسه، لوحات الباب الثالث الملونة التصوير الفارسي بلا صفحة.
٣٣-د	رضا/ شاب بسترة زرقاء	شيلا بلير- جوناثان بلوم، **الفن والعمارة الاسلامية(١٢٥٠- ١٨٠٠)**، ص١٩٣.
٣٣-و	مبايعة علي في الغدير خم/ من مخطوطة البيروني (الاثار الباقية)	المصدر السابق نفسه، ص٤٢.
٣٤-أ	تتويج سليمان/ من مخطوطة عريفي(سليمان نامه)	المصدر السابق نفسه، ص٢٥٧.
٣٤-ب	حصاد بلغراد/ من مخطوطة عريفي(سليمان نامه)	المصدر السابق نفسه، ص٢٥٨.
٣٤-ج	المسجد الحرام في مكة/ من مخطوطة محيي لاري(فتوح الحرمين)	المصدر السابق نفسه، ص٢٥٩.
٣٤-د	السفير الصفوي شاقولي يقدم الهدايا الى سليم الثاني سنة ١٥٦٧/ من مخطوطة لقمان (شاه نامه سليم خان)	المصدر السابق نفسه، ص٢٦٠.

ت	اسم العمل	اسم المصدر
٣٤-هـ	مولد النبي/ من المجلد الاول من مخطوطة مصطفى ضرير (كتاب سير نبي)	شيلا بلير- جوناثان بلوم، **الفن والعمارة الاسلامية(١٢٥٠- ١٨٠٠)**، ص٢٦١.
٣٤-و	مسيرة الحلوانيين مع حدائق حلوانية/ من مخطوطة لوني(سور نانا)	المصدر السابق نفسه، ص٢٦٤.
٨-أ	جيهان كير يؤثر شيخاً صوفياً على الملوك/ لبيشيتر	المصدر السابق نفسه، ص٣٠٩.
٣٥-ب	السلطان ابراهيم عادل شاه الثاني في منظر طبيعي خيالي/ بيجابور	شيلا بلير- جوناثان بلوم، **الفن والعمارة الاسلامية(١٢٥٠- ١٨٠٠)**، ص٣١٠.
٣٥-ج	لا تملكوا البوم عليكم/ كليلة ودمنة هراة	ثروت عكاشة، **موسوعة التصوير الاسلامي**، لوحات الباب الثالث الملونة التصوير الفارسي بلا صفحة.
٣٦-أ	بيت الحداد/ البوم كلشن	**شاهكارهاى نگارگرى إيران**، منبع قبلى، ص٢٢٢.
٣٦-ب	صوفية عمل السيدة	همان منبع، ص٤٨٩.
٣٦-ج	زيارة روح القدس للسيدة مريم(عَلَيهِا السَّلام)/ الفنان غير معروف	همان منبع، ص٣٧٨
٣٧-أ-ب-ج-د-هـ	المجنون امام خيمة ليلى/ من مخطوطة العروش السبعة لعبد الرحمن جامي	ثروت عكاشة، **موسوعة التصوير الاسلامي**، لوحات الباب الثالث الملونة التصوير الاسلامي، بلا صفحة.

ت	اسم العمل	اسم المصدر
٣٨-أ-ب	(أ) الصيد/ الفنان غير معروف، شاهنامه قوام(التوحيد)، ١٠٠٠هـ ق، متحف رضا عباسي. (ب) سليمان على العرش/ الفنان غير معروف-شاهنامه التوحيد. (ج) كيخسرو افراسياپ مأساة الانتقام الدموي لسياوش، ينسب الى عبد العزيز/ في اليوم الاول من معركة رستم وسهراب- ورقة من الشاهنامة طهماسبى، ٧٠-٦٥٥،متحف طهران للفنون المعاصرة.	**شاهكارهاى نگارگرى إيران**، منبع قبلى، أ ص٣٤٥، ب ص٣٤٤، ج ص٣١٣.
٣٩-أ	كليات حافظ هراة/ غزوة خيبر وقلعتها، متحف طوب قابو بأسطنبول	ثروت عكاشة، **موسوعة التصوير الإسلامي**، لوحات الباب الثالث الملونة التصوير الفارسي، بلا صفحة.
٣٩-ب	الإمام علي(عَلَيهِ السَّلام) قتال الجن	**شاهكارهاى نگارگرى إيران يران**، منبع قبلى، ص٢٢٠.
٣٩-ج	احياء الرجال عن طريق النبي عيسى(عَلَيهِ السَّلام)/ الفنان غير معروف- الساهر الحبيب المجلد الأول- في أوائل القرن ١١ هـ.ق- قصر القلعة	همان منبع، ص١٨٦.
٤٠	مقاربة عناصر الصورة الفنية الادبية مع الصورة الفنية البصرية	مخطط الباحثة
٤١	خيبر من قبل الإمام الأمير(عَلَيهِ السَّلام)/ الفنان غير معروف- الساهر الحبيب- المجلد الاول- في أوائل القرن ١١ هـ.ق- قصر القلعة	**شاهكارهاى نگارگرى إيران يران**، منبع قبلى، ص١٨٢-١٨٣.
٤٢	معراج النبي الكريم/ الفنان غير معروف- الساهر الحبيب- المجلد الاول- ص٢٨٨- اوائل القرن ١١هـ.ق- قصر القلعة	همان منبع، ص١٨٠-١٨١.

ت	اسم العمل	اسم المصدر
٤٣	طبق نجمي يضم الحركة الشعاعية	مخطط الباحثة
٤٤-أ	بيت ضيافة زليخا/ قاسم علي- خمسة كنوز- ٩٢٨هـ.ق- قصر القلعة	**شاهكارهاى نگارگرى إيران**، منبع قبلى، ص١١٣.
٤٤-ب	دُلدُل يعارك الأسد/ فرهاد شيرازى- خطاب خاوران- ٨٩٢-٨٨٢هـ.ق- قصر القلعة.	همان منبع، ص٨١.
٤٤-ج	يقولون أنهم من علماء الدين الأوفياء، وانهم عين اليقين. من يملك عربات تجرها الدواب/ الفنان غير معروف- قصر القلعة	همان منبع، ص١٣٥.
٤٥-أ	غواية يوسف/ بهزاد من مخطوطة بستان سعدي- هراة- ١٤٨٨	شيلا بلير- جوناثان بلوم، **الفن والعمارة الاسلامية(١٢٥٠- ١٨٠٠)**، ص٧٩.
٤٥-ب	جيش خسرو يحاصر قلعة افراسياب/ شاهنامه تبريز- متحف طوب قابو- استنبول	ثروت عكاشة، **موسوعة التصوير الاسلامي**، لوحات الباب الثالث الملونة التصوير الفارسي، لوحة ١٥٣، بلا صفحة.
٤٦-أ-ب-ج	تكوينات زخرفية متنوعة مجردة	العتبة الحسينية – داخل الصحن/ حصلت عليها الباحثة بتصويرها مع مصور العتبة.
٤٧-أ-ب-ج	تكثيف الزينة في المساحات المحددة	العتبة الحسينية – قسم الإعلام/ حصلت عليها الباحثة من قسم الاعلام.
٤٨-أ	المتواليات المفتوحة	برج الساعة/ العتبة الكاظمية – داخل الصحن القديم.
٤٨-ب	المتواليات المفتوحة	زخارف متنوعة تحيط بصحن العتبة العلوية.
٤٨-ج	المتواليات المفتوحة	الشهابي، قتيبة، **زخارف العمارة الإسلامية في دمشق**، ص٢١٦.

ت	اسم العمل	اسم المصدر
٤٩-أ-ب	التكرار الزخرفي	محمد بشير زهدي، **مقام السيدة زينب الكبرى في مدينة السيدة زينب عليها السلام** ، مجلة الموسم ، ع (٢٥) ، ١٩٩٦، ص١٩٤.
٥٠-أ	غدير خم/ الفنان غير معروف- كتاب(أحسن الكبار في معرفة الأئمة الأطهار)- ٩٨٨هـ.ق- قصر القلعة	**شاهكارهاى نگارگرى إيران**، منبع قبلى، ص٢١٤
٥٠-ب	النبي نوح(عَلَيهِ السَّلام) يشرف على بناء السفينة/ الفنان غير معروف- (الساهر الحبيب)- المجلد الأول- أوائل القرن ١١هـ.ق- قصر القلعة	همان منبع، ص١٨٩.
٥١	معراج النبي الكريم(صَلَّى اللهُ عَلَيهِ وآله وَسَلَّمَ)/ الفنان غير معروف- ورقة من خمسة نظامي، ٩٥٦هـ.ق- مدرسة الشهيد مطهري الثانوية	همان منبع، ص١٦٩.

قائمة الملاحق

رقم الملحق	اسم الملحق
١.	المجتمع النصي
٢.	المجتمع البصري الاسراء والمعراج
٣.	المجتمع البصري الانبياء والمرسلين
٤.	المجتمع البصري قصص اهل البيت (عَلَيهِم السَّلام)
٥.	المجتمع البصري المعارك والموت
٦.	المجتمع البصري مشاهد الرموز الدينية
٧.	أشكال عينة المجتمع البصري مع اشكال المخططات
٨.	استمارة تحليل المحتوى بصيغتها الأولية
٩.	استمارة تحليل المحتوى بصيغتها النهائية

الفصل الأول

(الإطار المَنهجي للبحث)

مشكلة البحث

أهمية البحث والحاجة إليه

هدف البحث

حدود البحث

مصطلحات البحث

الفصل الاول/ الإطار المنهجي للبحث

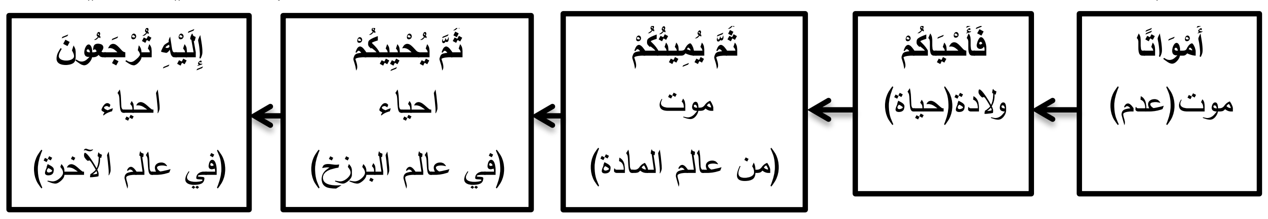
مشكلة البحث

أستمد الفن جذوره الفنية من رؤى الصورة المادية؛ ليتمثل بصور (مجازية وإيجازيه)(*) مادية مختصرة يفهمها الإنسان القديم، ويصورها على جدران الكهوف والالواح الحجرية وصولاً إلى اوراق البردي كلغة صورية لمفهوم تواصل المقروء، فإن وحدة العقل بالوجود كانت إحدى الأفكار السائدة في الفكر القديم، أي لا يكون الانسان منفصلاً عن الوجود ومتعالياً عليه بل يكون فيها، فالعالم جزء من ماهية الانسان، والانسان جزء من ماهية العالم، والغاية فهم العلاقة المعقدة بين العقل والوجود، واحتوائه بشكل ماهوي وصوري للأشياء، فالمعقولية هي ما يُشكل الوجود ولقراءة العقل البشري لعالم الموجودات والمحسوسات هي قراءة تتماشى مع عالم المكنونات، واتصال العقل البشري مع الواقع المُعاش ما هو إلا ارتقاء انطولوجي يتم عبر الملكات الادراكية(حدس، خيال) وهو ارتقاء يتم من الجزء صوب الكل، ان الإنسان البدائي في تعامله مع الوجود المادي(العالم الحسي الخارجي) إدرك أن وراء المظاهر المادية ثمة قوة فاعلة ومؤثرة فيه؛ لذا عمل بالسحر والغيبيات لتظهر لديه نتاجات فنية وأدبية أسطورية، تؤكد هذه الصور، مما أدى إلى اتساع صوره ومداركه. ومع مرّ العصور تحولت صوره المادية من خطاب بصري صوري إلى خطاب بصري كتابي، أي إن الصورة البصرية قد سبقت الصورة الكتابية، إلا أن ملامحها الجمالية ما برحت أن ظهرت وامتزجت مع بعضها بصورة فنية مركبة؛ لتواكب العصر الديني الجديد، الذي اهتم بثنائية العالم المادي والروحي، والموت والحياة، فنجد الديانة المصرية اكدت على مفهوم البقاء بعد الفناء، لاعتقادهم بعودة الروح إلى الجسد بعد الموت وخلودها، اما سكان وادي الرافدين فقد اعتقدوا أن الإنسان مركب من عنصرين مرئي جسدي وغير مرئي روحي، وأن الروح تبقى مهما كانت وضعية جسدها، فالجسد فانٍ والروح باقية، ومع الديانات السماوية تم تعزيز البعد الروحي والقيمي وتخطي الصور الحسية بصورة واضحة المعالم مبنية مع توجهاتهم الدينية، فالرسالة السماوية وسطية تجمع بين المادي والروحي، الحياة والموت، الدنيا(دار الفناء) والآخرة(دار البقاء)، فاضحت الصورة المادية الحسية توثيقاً لكل ما يحصل من احداث معاصرة لها، ممتزجة بالصور الذهنية السماوية، وهذا ما نجده بارزاً بالتصوير الإسلامي الذي يترجم(الأدب، العقائد، الشعر، الدين، الثقافة، المجتمع، والحكم) المعاصر معه، فنجد

(*) ان الانسان البدائي عبر عن واقعه بصور مجازية، أي ان تعبيره المرسوم يميل نحو المجاز مثل رسم الاشياء فوق بعضها، او يرسم انساناً يخنق اسداً، بوصفها تعبيراً مجازياً عن اصطياده وتمكنه منه، اما تعبيره بصورة ايجازية، أي ان تعابيره كانت موجزة وتروي شيئاً مما حصل معه ولا تسرد كامل القصة –بحسب رأي الباحثة–.

فناني التصوير الإسلامي يصورون قصة الإسراء والمعراج وغدير خم وصور المعارك البطولية للإمام علي(عَلَيهِ السَّلام) وغيرها من الاحداث التاريخية التي تبين صور الفناء(المادي، والروحي) مع مفهوم البقاء المؤقت الذي ينتهي بالفناء المادي، والدائم الذي يسمو بالفناء الروحي.

كما أخذ الفن الإسلامي عامة والتصوير خاصة بعض ملامح صورته الفنية من الفنون السابقة كالفن المسيحي، المانوي، الساساني، والأوربي، إلا أنه قام بتشذيب وتحوير هذه الملامح ضمن معتقده الديني، ليُصبح جناساً مغترباً برؤيا إسلامية، لا تخلو من التنوع التكويني والتصميمي لأعماله التصويرية التي تتدفق منها الوحدة العضوية من حيث التوجه الفكري العقائدي. من هنا نجد أن ثقافة(المقروء، والمحسوس البصري) قد جسدت إحداها الآخرى كلاً حسب لغته الفنية، فالارتباط بين العالم الذهني المؤلف للصورة المجردة الذي يعتمد عليه بالتصوير الإسلامي، وواقع الوجود المادي الحسي، مُرتبطان في هذا العالم بمفهومي (البقاء والفناء) وبات للإنسان اتجاهان، تَمثل الأول بفردوس الجنة الباقية ليتوقف أمام حقيقة الموت والمصير، بينما تمثل الثاني بالحياة الدنيا الفانية وتحديد موقعه فيها والاغترار بها، قال الإمام علي(عَلَيهِ السَّلام) "فَإِنَّ اللَّهَ قَدْ أَوْضَحَ لَكُمْ سَبِيلَ الْحَقِّ وَأَنَارَ طُرُقَهُ فَشِقْوَةٌ لَازِمَةٌ أَوْ سَعَادَةٌ دَائِمَةٌ فَتَزَوَّدُوا فِي أَيَّامِ الْفَنَاءِ لِأَيَّامِ الْبَقَاءِ"[١]، وبين هذين التوجهين يحاول الإنسان الموازنة والبحث من خلال ضبط النفس الإنسانية بقوتي الاتجاه العقلي الذهني والروحي. وعليه فالصورة الفنية للفناء تتمحور باتجاهين رئيسين: هما الصورة الحسية التي تدرك بالواقع، والصورة الذهنية التي تدرك بالعقل، والصورتان تدركان بالفن. كما أن علينا ان نفصل مفهوم الفناء كموت مادي أو معنوي، فالمادي يتطلب انفصال الروح عن الجسد أو الانتقال من عالم إلى آخر، فالجسد يفنى، بينما الروح لا يطالها الانحلال أو الفناء، بل تنتقل إلى عالم جديد. إلا أنها ما دامت في البدن، فهي مصدر العواطف والمشاعر، وما يتبدَّى عنه من حركة وسكون وثبات. ان ثُنائية الحياة والموت وتعاقبهما في الوجود الإنساني، وبالطريقة التي توضحها الآية القرآنية ﴿**كَيْفَ تَكْفُرُونَ بِاللَّهِ وَكُنْتُمْ أَمْوَاتًا فَأَحْيَاكُمْ ثُمَّ يُمِيتُكُمْ ثُمَّ يُحْيِيكُمْ ثُمَّ إِلَيْهِ تُرْجَعُونَ**﴾[٢] تعني كالاتي:



---

(١) **نهج البلاغة، خطب، رسائل، كلام، وصايا، عهود، حكم، ومواعظ**، ١-٤، ط١، الخطبة١٥٧، شرح: علي محمد علي دخيل، العتبة الكاظمية المقدسة، ٢٠١٢، ص٢٢١.

(٢) سورة البقرة، الآية/ ٢٨.

أي أن كلّ شيء في هذا الكون متجه نحو الفناء المادي الحسي، إلا أنهم سوف يعاد احياؤهم لتكريم أصحاب الفناء الروحي، وقال تعالى ﴿ **يَوْمَ تُبَدَّلُ الْأَرْضُ غَيْرَ الْأَرْضِ وَالسَّمَاوَاتُ وَبَرَزُوا لِلَّهِ الْوَاحِدِ الْقَهَّارِ**﴾[١]،أي التقلب الدنيوي بين الحياة والموت، والحركة والسكون، أي إن خالق الكون قادر على فنائه وابداله لتحقيق الإرادة اللاهية.

بينما يتمثل الروحي بعدم الفاعلية والتأثير في الآخر، إذ إن هناك من يموت مادياً ويبقى حياً، فليس الفناء المادي نهاية المطاف للإنسان بالذات، فهناك الكثير ممن مات ولهم تأثير فاعل مثل أصحاب العقيدة والأنبياء والرموز الدينية والفكرية، فالإمام علي بن أبي طالب(عَلَيهِ السَّلَام) لايزال معروفاً بأنه أبٌ لليتامى والارامل ومثال الشجاعة والبلاغة، والإمام الحسين(عَلَيهِ السَّلَام) لا يزال يؤثر فينا ويدفعنا للثورة، بالرغم من وفاتهما منذ ألف وثلاثمائة وثمانون عاماً.

إذاً الفناء بشكل عام يتمظهر باتجاهين رئيسين: اتجاه سمو روحي يتمثل بالجانب الخير الايجابي، واتجاه مادي حسي زائل انحطاط، أي إنه يُفني نفسه بها بحيث يتجرد من كل الأمور الجيدة، ويفنى بالرغبات والحسيات المادية، وهذا ما تبحث الباحثة عن مقاربته ما بين الصورة الفنية للفناء المتواجد بالصياغات البلاغية لمقولات الإمام علي بن أبي طالب(عَلَيهِ السَّلَام)، والصورة الفنية للفناء المتواجدة بالصياغات البصرية بصورة جلية سواء أكانت صريحة أم مضمرة، لتبحث عن بنى عميقة تتألف منها التشكيلات البنائية للتصويرة الإسلامية المتمثلة بالخط، الشكل، اللون، الملمس، والحجم المنظمة على وفق التوازن، الإيقاع، والتكرار، والحركة الحيوية لهذه التشكلات البنائية، ومقاربتها مع أساليب رسم الصورة البيانية المتمثلة بالتشبيه، الاستعارة، الكناية، والمجاز، وما يرافق هذه الأساليب مما ستكتشفه الباحثة اثناء تعمقها بالأساليب البيانية لتفعيلها ببنائية الصورة الفنية البلاغية، لبناء آليات خاصة من متماسات ومتقاربات ومتوافقات للصورتين البلاغية والبصرية على حدٍ سواء.

وبناءً على ما ذُكر يمكن صياغة مشكلة البحث الحالي بالتساؤل الآتي:

- ما هي مُقاربة الصور الفنية للفناء بين مقولات الإمام على بن أبي طالب(عَلَيهِ السَّلَام) والتصوير الإسلامي؟

---

(١) سورة ابراهيم، الآية/ ٤٨.

أهمية البحث والحاجة إليه

تكمن اهمية البحث الحالي بالآتي:

١. يضع الخطوط الواضحة لفهم مصطلح **(الفناء)** ومقاربته في الصورة الفنية البلاغية للإمام علي بن أبي طالب(عَلَيهِالسَّلَام) والبصرية للتصوير الإسلامي.

٢. يساهم بدراسة أنواع **الثقافة البصرية** لدى المصور المسلم **والثقافة البلاغية** لدى سيد البلغاء الإمام علي بن ابي طالب(عَلَيهِالسَّلَام) وتمثيلهما للصور الفنية للفناء بنتاجاتهم الفنية.

٣. يساهم البحث الحالي في تسليط الضوء على **(الصورة الفنية للفناء)** بصورة عامة و**(مقاربتها بين مقولات الإمام علي بن ابي طالب**(عَلَيهِالسَّلَام) **والتصوير الإسلامي)** بصورة خاصة.

٤. يمثل البحث الحالي محاولة لمعرفة **نوع المقاربة** الحاصلة ما بين مقولات الفناء للإمام على بن أبي طالب(عَلَيهِالسَّلَام) ونتاجات التصوير الإسلامي، وكيفية رسم الصورة البلاغية بصورة بصرية.

٥. الإسهام في التأسيس لدراسات مستقبلية جديدة، تعنى بفني**(البلاغة والتصوير الإسلامي)**، لبلورة رؤى ومعطيات فنية وبنائية تُعنى بهذين الفنين.

بينما تكمن الحاجة اليه بالآتي:

١. يتيح لدارسي الفن والبلاغة والنقاد والمهتمين في ميدان البحث الحالي، عن طريق الاطلاع على نتائج واستنتاجات البحث.

٢. يعمل على رفد المكتبات المحلية والعربية، بجهد علمي وفني يتم عبر تعرف **(مُقاربة الصور الفنية للفناء بين مقولات الإمام على بن أبي طالب**(عَلَيهِالسَّلَام) **والتصوير الإسلامي)**.

هدف البحث

يهُدف البحث الحالي إلى معرفة:

- تعرف مُقاربة الصورة الفنية للفناء ما بين مقولات الإمام علي بن أبي طالب(عَلَيهِالسَّلَام) والتصوير الإسلامي.

حدود البحث

الحدود الموضوعية: دراسة (مقاربة الصورة الفنية للفناء ما بين مقولات الإمام علي بن أبي طالب(عَلَيهِ السَّلَام) والتصوير الإسلامي.

الحدود الزمـــانية: يقتصر البحث الحالي على الآتي:

١. اعتماداً على المدة الزمانية للنصوص البلاغية، من(٣٥٩- ٤٠٦هـ)[*]، وهي مدة جمع المقولات.

٢. اعتماداً على المدة الزمانية للتصويرات البصرية، من (٨٣٣ - ٢٠٠٠ هـ ق) الخاصة بالتصوير الإسلامي.

الحدود المكــانية:

١. كتاب نهج البلاغة: أقتصر البحث الحالي على دراسة النصوص البلاغية لخطب الإمام علي بن أبي طالب(عَلَيهِ السَّلام)[**] ومقولاته من أول نص فيه(فناء)[***] إلى آخر نص فيه(فناء) في كتابه نهج البلاغة.

(*) جمعت هذه النصوص من الشريف الرضي بهذه المدة الزمانية، ستعتمدها الباحثة نظراً لصعوبة تحديد زمن اقوال الإمام علي بن أبي طالب(عَلَيهِ السَّلام).

(**) مسوغات اختيار مقولات الإمام علي بن أبي طالب(عَلَيهِ السَّلام):

١. تُعد نصوصه من أعلى مستويات البلاغة، إذ تتمازج بنصوصه أساليب البيان فنجد في النص الواحد التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز، وهذا ما لا يتوفر بباقي النصوص المصاغة من الاخرين.
٢. ذكر مفهوم(الفناء) في العديد من مقولاته بكل صوره الفنية، على المستوى المادي والروحي بصورة مباشرة.
٣. يرسم الإمام علي بن أبي طالب(عَلَيهِ السَّلام) كلماته بصورة فنية ايقاعية تتمثل بذهن المشاهد بحيث تُرتسم كلوحة بصرية متخيلة، مما يفعل من عملية المقاربة مع الصورة البصرية المرئية.
٤. تنوع موضوعات الإمام علي بن أبي طالب(عَلَيهِ السَّلام) بنهج البلاغة، نذكر منها:(التوحيد، مواعظ، التوجيه والإرشاد، وصف إلهي متسامي، وتحليل علمي للماديات والروحيات...)، وكلها يتمثل بها الفناء سواء أكان بصورة صريحة أم ضمنية، ولهذا اقتصرت الباحثة على الصريحة لسعة المجتمع.

(***) مسوغ اختيار مصطلح(الفناء):

١. كونه الحقيقة التي تحدد وجود الانسان وزواله حتماً.
٢. وجود علاقة بين هذا المفهوم والمعاني الروحية للإنسان كونه يشير الى التماهي والرحيل عن عالم المادة، كما هو يشير الى الزوال والخلاص.
٣. وجود هذا المفهوم بحدود اليات الدراسة، إذ وجدت الباحثة بعد الاستطلاع ان هذا المعنى له وجوده واعتباره في الصياغات الاولية، كما يمكن ايجاد معانيه التمثيلية في الاشكال الفنية.
٤. هذا المفهوم فيه اشارة كبيرة الى حقيقة التعالي عند الماديات وفي ذلك ارتقاء على المستوى الروحي للسلوك الانساني الاخلاقي سواء بمستوى التعامل الانساني أم السلوك الفني، وهذا ما يمكن ايجاده.
٥. البنية الفنية لإشكال الصورة الاسلامية تعتمد بشكل وآخر على فلسفة الشكل الاسلامي من حدس وتجريد وتبسيط وهذه المعاني لها مدخلياتها في المقاربة مع مفهوم الفناء.

٢. التصوير الإسلامي: المخطوطات المنفذة في الكتب والمراجع المعتمدة فضلاً عن شبكة الانترنت لمواضيع (الاسراء والمعراج، قصص الانبياء والمرسلين، قصص اهل البيت، مصورات المعارك والموت، والرموز الدينية)، إذ ان مفهوم الفناء يمكن ان يتمثل في هذه المصورات.

تحديد مصطلحات البحث:

اولاً: المُقاربة: (Affinity)

١. لغةً:

ورد في المعجم العربي الاساس مصطلح (قَارَبَ يُقَارِبُ مُقَارَبَةً) على أنه "١- هُ : دَنَاهُ (قَارَبَهُ في رَأيِه)، ٢- في الأمرِ : اقتَصَد وترك المُبالغة، ٣- اقتَرَبَ (ثمن هذه المَزرعةِ يقارب كَذا)، (قارَبَ الثمانين من عمره)، (قارب النهاية)" [١].

ثانياً: الصورة الفنية: (Artistic Image)

١. لغةً:

١. ورد في المنجد مصطلح الصورة على أنه "صُور وصورَ وصُوَّر: الشكل كل ما يُصَوَّر الصفحة .... .يقال : صورة العقل كذا أي هيئته" [٢].

٢. اصطلاحاً:

أ. عرفها (غيورغي غاتشف) بأنها " ذلك الكل الفني المكتمل، سواء في ذلك أن تكون استعارة أم ملحمة كـ (الحرب والسلام)، مثلاً. فالعلاقة بين مختلف جوانب الصورة ؛ أي بين الحسّي والعقلي ؛ بين المعرفي والإبداعي ، إنما تعكس على نحو دقيق ومباشر نمط العلاقات بين الفرد والمجتمع في كل عصر، كما إنها ترتبط بهذا النمط أوثق ارتباط "[٣] .

---

(١) جماعة من كبار اللغويين العرب، **المعجم العربي الأساسي**، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، لاروس، ١٩٨٩، ص٩٧٥.

(٢) مجموعة من اللغوين، **المنجد في اللغة والإعلام**، طبعة جديدة منقحة، ط٢٨، دار المشرق، بيروت، ٢٠٠٠، ص ٤٤٠ .

(٣) غيورغي غاتشف، **الوعي والفن**؛ دراسات في تاريخ الصورة الفنية، ت : نوفل نيوف، مراجعة : سعد مصلوح، سلسلة عالم المعرفة، مطابع السياسة، الكويت، ١٩٩٠، ص ١١ .

ب. وورد في الموسوعة الفلسفية مصطلح الصورة الفنية بأنَّه " منهج معين يستخدم في الفن لترديد الواقع الموضوعي في شكل حَي ومتعين وحسي يمكن إدراكه بطريقة مباشرة في أطار مثل أعلى جمالي محدد ... "(١) .

ج. ويعرف (باشلار) الصور الفنية بانها "نتاج مُباشر للروح التي تقيم الحوار مع العالم، هذا الحوار الذي يتعذر وجوده عند العقل. ويستند (باشلار) لتأييد تلك الرؤية على تلك الأعمال الفنية التي تشع فيها الروح وليس العقل، على نحو ما يتجلى ذلك في مجال التصوير. بمعنى أن الشعر بوصفه روحاً، فأنه يفتح لنا آفاقاً من عالم جديد ألا وهو عالم الصورة لنفتح عليه في تكشفه وظهوره. فبالصورة تتجسد الروح وتصبح مرئية، والروح بدورها تجدد أحاسيسنا ومشاعرنا، أي هناك علاقة حميمة بين الروح بوصفها أصلاً وبين الصورة الفنية التي بدورها تجعل الروح مرئية"(٢).

د. وعرف (عبد العالي معزوز) الصورة الفنية على انها " نمط من الصورة المكتفي بذاته، معبر عن نفسه من خلال مقومه الذاتي ومن خلال الاشكال والالوان والخطوط... التي لا تمثل الموضوع او الشيء او الواقع، بل تنطوي في ذاتها على قوتها التعبيرية الخاصة، والتي تؤول في نهاية المطاف إلى ما يمكن ان نسميه الايقاع البصري"(٣).

٢. التعريف الإجرائي لـ(مقاربة الصورة الفنية)

التشابه والتماثل المتجسد بين علاقة فناء الروح بالعالم الخارجي عن طريق البناء البلاغي مرة والبناء البصري مرة آخرى من خلال محتوى بنائية الصورة الفنية البلاغية كـ(التشبيه، الاستعارة،

(١) م روزنتال، ب ويودين، **الموسوعة الفلسفية**، ت : سمير كرم، ط٥، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٥، ص ١١٤ .

(٢) ينظر: غادة الإمام، **جاستون باشلار؛ جماليات الصورة**، ط١، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ٢٠١٠، ص١٥٧- ١٦٠.

(٣) عبد العالي معزوز، **فلسفة الصورة؛ الصورة بين الفن والتواصل**، افريقيا الشرق، المغرب، ٢٠١٤، ص١٦٩-١٧٠.

الكناية، المجاز، التكثيف، الصيرورة، الاستباق والاسترجاع، التبئير، الجناس، الحال والمقام، والحجاج)، ومحتوى بنائية الصورة البصرية كـ(الشكل، التكرار، الايقاع، التوازن، مركز الرؤيا، والحركة).

ثالثاً: الفناء: (vanishing)

١. لغةً:

أ. ورد مصطلح (**فَان**) في القرآن الكريم بسورة الرحمن، قال تعإلى :﴿ **كُلُّ مَنْ عَلَيْهَا فَان ۞ وَيَبْقَى وَجْهُ رَبِّكَ ذُو الْجَلاَلِ وَالإِكْرَام**﴾ [١].

ب. "فنى. الفناء: نقيض البقاء، الفعل فنى يفنى نادرٌ،... فناء فهو فانٍ... ضربوا بأيديهم إلى الترسةِ لما فنيت سِهامهم... وتفانى القوم قتلاً: أفنى بعضهم بعضاً، وتفانوا أي أفنى بعضهم بعضاً في الحرب. وفنى يفنى فناءً: هرم وأشرف على الموت هرماً... إذا أخطأه الموت فأنه يفنى، أي يهرم فيموت، لابد منه إذا أخطأته المنية وأسبابها في شيبته وقوته. ويقال للشيخ الكبير فانٍ."[٢]

٢. اصطلاحاً:

أ. " فناء: تلاشى الوجود. قال (ابن سينا): " فيكون حدوثها (مادة الأفلاك) على سبيل الإبداع لا على سبيل الفناء، لا على سبيل الفساد إلى شيء آخر". او هو "من أعلى مقامات الصوفية، يمحى به العبد في الرب، وتغيب هويته."[٣].

ب. ويعرفه (الخراز) من أنه " هو التلاشي بالحق، والبقاء هو الحضور مع الحق . والفناء زوال والبقاء نعت الوجود من حيث جوهره [٤].

---

(١) سورة الرحمن، الآيتان/ ٢٧-٢٨.

(٢) ابن منظور، **لسان العرب**، المجلد الخامس(غ- ل)، دار المعارف، مصر، ب ت، ص٣٤٧٧.

(٣) مراد وهبه، **المعجم الفلسفي**، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٨م، ص٥١٣.

(٤) ميثم الجنابي، **حكمة الروح الصوفي**، ط١، دار ميزوبوتاميا للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد، ٢٠١٨، ص٢١٥.

وجدت الباحثة ان مفهوم الفناء يشير إلى الزوال بين ما هو مادي وما هو روحي. فالأول متعلق بزوال البدن مع بقاء الروح والثاني متعلق ببقاء البدن وتماهي الروح والمتعلق في هذه الدراسة هو وجود الروح مع وجود البدن الا ان الروح متماهية، الا ان معنى الزوال المتمثل بالعدم اي رحيل البدن يبقى كمفهوم يتداركه العقل البشري كحقيقة يمكن من خلالها انشاء سلوك انساني معين. وكل ذلك يمكن ان نجده من خلال سياقات البناء البلاغي المقالية، كذلك سياقات البناء البصري الذي تتمثل فيه الالفاظ والمعاني البلاغية، لذلك يبقى مفهوم الفناء كمحدد للصورة الفنية التي تم تعريفها اجرائياً.

الفصل الثاني

المبحث الاول/ ماهية الفناء

المبحث الثاني/ الصورة الفنية بين النص البلاغي والنص البصري...المشتركات...التواصل...الاليات

المبحث الثالث/

المحور الاول: الإمام علي بن أبي طالب(عَلَيهِ السَّلام) سيرته.. الخصائص الأدبية والبلاغية لآليات المقول لديه

المحور الثاني: التصوير الإسلامي

المبحث الاول/ ماهية الفناء

المادي والروحي في الانسان بوصفه مدخلاً لمفهوم الفناء

الفناء بين الموت الجسدي والحياة الروحية

الإرادة طريق للفناء المعنوي

اولاً: ذخائر النفس لملاقاة الفناء

أ. مقام التوبة

ب. الاخلاص في العبادة

ج.اماتة الشهوات

د. الثبات في التغير

هـ. الأخلاق

و. الزهد

ز. الإحسان

ثانياً: نتائج الفناء

أ. الاشراق

ب. الكمال

ج.التجرد

د. السعادة الحقيقية

المبحث الأول/ ماهية الفناء

يعد الفناء من المصطلحات المُستعملة عبر العصور في مختلف المجالات الفلسفية والدينية والاجتماعية والعلمية، وهو يرتبط بشكل وثيق بالثنائيات الحياتية مثل (المادي والروحي، الحياة والموت، الليل والنهار، الأبيض والأسود، الخير والشر) وغيرها من المصطلحات ذات الارتباط الوثيق به، والتي تُعد بعضها مُرادفات لهذا المفهوم، إلا أننا سنصب اهتمامنا على معنى الفناء في الفكر الإسلامي بشكل عام ومقاربة المفهوم مع مقولات الإمام علي(عَلَيهِ السَّلام) بشكل خاص وكذلك التصوير الإسلامي.

المادي والروحي في الإنسان بوصفه مدخلاً لمفهوم الفناء

يتميز الإنسان من سائر المخلوقات كافة، وهذا الامتياز ذو بعدين مادي وروحي يسمونه في الفلسفة مرة: الجسم ومرة أخرى(الروح)[*] ويسمى في علم النفس باسم الرغبات أو الغرائز، "إذ يقوم تفكير الإنسان(على معاني الاشياء او ما يقابلها من ألفاظ وأرقام لا على ذواتها المادية المجسمة او صورها الذهنية"[١] بينما يسمى في الأخلاق والعرفان الإسلامي بالبعد الحيواني للإنسان، فضلاً عن البعد المعنوي الذي يعد جانب ملكوتي، فقد تعددت الاسماء لشيء واحد، لذلك يُقال: إن الإنسان مُركب من الروح والجسم. العقل والروح والوجدان الأخلاقي، القلب والصدر جميعها ذات معنى واحد، وان ارتقاء وتكامل الإنسان يجري عن طريق هذا التركيب. فالتكامل موجود في عالم الخلقة باسم الإنسان فقط؛ لأنه يمتلك بُعدين هما: المادي والروحي فهو يتألف من ضدين، وقد روي عن النبي الأكرم (صَلَّى الله عَلَيهِ وآله وَسَلَّمَ) في سفره إلى المعراج يقول فيها: "رأيت ملكاً في ليلة المعراج، كان نصفه من النار والنصف الآخر من الثلج، الثلج لم يكن يسري إلى النار، وكذلك النار إلى الثلج، ونحن خير مثال لها"[٢]. فالإنسان مخلوق مركب من عنصرين، مادي يموت ويفنى

(*) للروح ثلاثة اتجاهات: الأول: يقول بإن الإنسان مركب من جسم وروح، وما البدن إلا بمثابة محل تحل فيه الروح، ثم تتركه عند الموت، أو على حد تعبير (أفلاطون). البدن سجن للروح، تنطلق منه عند الموت، وهذا هو مذهب (أفلاطون). والثاني: يقول أن الشخص هو نوع من الشبح أو الظل للإنسان، وهذا الشبح أو الظل يفر من البدن عند الموت. وهذا الرأي نجده عند بعض آباء الكنيسة مثل (ترتليانوس) وبعض الروحانيين المعاصرين. والثالث: القول بوجود نوع من العقل في الروح هو العقل الفّعال، وهو وحده الجزء الخالد في الإنسان، وهذا هو رأي (الإسكندر الافروديسي والفارابي وابن سينا وابن رشد). أما (أرسطو) يقضي بفناء النفس مع فناء البدن؛ لأن النفس صورة البدن، والصورة توجد مع هيولاها، وتفنى بفناء هيولاها.(للمزيد ينظر: عبد الرحمن بدوي، **موسوعة الفلسفة**، ج١، ط٢، الناشر ذوي القربي، قم، ١٤٢٩، ص٤٦٧-٤٦٨).

(١) أحمد عزت راجح، **أصول علم النفس**، دار القلم، بيروت، ٢٠٠١، ص٣٣٤.

(٢) حسين مظاهري، **جهاد النفس**،ج٢، ط١، ترجمة: لجنة الهدى، دار المحجة البيضاء- دار الرسول الاكرم، بيروت، ١٩٩٣، ص٣٣-٣٤.

وهو الجسد، ولا مادي لا يموت ولا يفنى وهو الروح، وأن الروح توجد في الجسد، ومع أنها لا مادية إلا أنها جوهر له كيانه، وهي العنصر الخالد فيه(١).

ثم أن الآيات فضلاً عن الروايات تؤكد بعدين للإنسان هما: الروحي والمادي، فالإنسان بإمكانه أن يوازن بين الروح والجسد، فيؤدي دوره على الوجه الأكمل، أو أنه يتخلف عن تأدية الخير فيقع في المحظور، ولقد جاء في القرآن الكريم ذكر هذه الحقيقة بقوله: ﴿ **وَنَفْسٍ وَمَا سَوَّاهَا فَأَلْهَمَهَا فُجُورَهَا وَتَقْوَاهَا** ﴾(٢) وقد ورد وصف النفس في حديث شريف بأنها تتصاع إلى الشهوات إذ قال(صلى الله عليهِ وآله وسلّم): ["**العلم رائد والعقل سائق والنفس حرون**"، وقد ورد التصوير للتشبيه البليغ هنا مُقترناً بالحسية في عملية التشبيه الحسي البليغ المفروق، فهذا تشبيه مفروق، أي ذُكرت المشبهات والمشبهات بها معاً، فقد شبه(صلى الله عليهِ وآله وسلّم) علم الإنسان بالرائد الذي يتقدم امام الحي فيدلهم على المنزل الوسيع والمرعى المريع؛ لان العلم يأخذ بصاحبه إلى المناجي، ويعدل به عن المغاوي-مكان الغواية-، وشبه النفس بالدابة؛ لأنها إذا أريد جريها وقفت؛ لأنها تتقاعس عن مراشدها](٣)، فالمشبه مجرد والمشبه به حسي، ولكن النفس تميزت بالتثاقل، وقال الإمام علي(عَلَيهِ السَّلام) "**من كرُمت عليه نفسه هانت عليه شهواته**"(٤)، فقرن الإمام علي(عَلَيهِ السَّلام) اكرام النفس بأبعادها عن الشهوات- وان قوية-، فالنفس الإمارة هي مكان الرغبات والغرائز، وبها يحط المرء من مكانته عندما تستعلي على الروح، أي إن الإنسان يملك القابلية الأخلاقية في عملية الاختيار والاصلاح؛ لهذا لا ينبغي للإنسان ان يستجيب لدواعي الشهوة، حفاظاً على شرفه. فقد بلغ النبي محمد(صَلَّى اللهُ عَلَيهِ وآلهِ وَسَلَّمَ) واهل بيته(عَلَيهِ السَّلام) القمة في عملية التوازن بين الروح والجسد، المنتهي إلى حتمية الفناء، يقول الإمام علي(عَلَيهِ السَّلام) "**قيمة كل أمرئ ما يحسنه**"(٥) أي أن قيمة الإنسان فيما يمكن أن يقدمه للإنسانية من العلم والعمل، لا في جسده ووجوده المادي؛ لان ذلك مقياس فضله.

استمد كثير من السالكين حوافز وعيهم الأخلاقي العملي (السلوكي) من قيم الإسلام والرسالة المحمدية لبلوغ ما أسموه بدرجات التوحيد، وانعكس هذا الامر على مبدأ الزهد والإرادة المجردة، بوصفها الكيان اللامرئي الذي يتحكم في كل ما هو موجود. بينما أنكرت المذاهب المادية(*)، خلود النفس وأكدوا أنها تتلاشى حالما يموت الجسد. وقد لخص (أفلاطون) آراء هذه المذاهب في بداية محاورته (فيدون) قبل أن

---

(١) ينظر: عبد المنعم الحفني، **المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة**، ط٣، مكتبة مدبولي، القاهرة، ٢٠٠٠، ص٣٣٦.

(٢) سورة الشمس، الآية/ ٧-٨.

(٣) يُنظر: محمد بن حسين الشريف الرضي، **المجازات النبوية**، تحقيق وشرح: طه محمد الزيني، منشورات مكتبة بصيرتي، قم، د.ت، ص٣٤.

(٤) **نهج البلاغة؛ خطب، رسائل، كلام، وصايا، عهود، حكم، ومواعظ**، ج٤، ط١، الحكمة ٤٤٣، شرح: علي محمد دخيل، مطبعة العتبة الكاظمية المقدسة، ٢٠١٢، ص٧١٤.

(٥) المصدر السابق نفسه، ص٦١٦.

(*) الماديين على رأسها المذهب الذري عند (لوقيبوس وديموقريطس وأبيقور).

يورد حججه على خلود الروح على النحو الآتي: أنهم يقولون لأنفسهم: "من الممكن جداً أن الروح عند مفارقتها الجسد، لا يبقى لها أثر في أي مكان، وبالأحرى يمكن أن تفسد وتفنى في نفس اليوم الذي يموت فيه الإنسان. وحالما تنفصل عن الجسد، من الممكن أن تخرج منه لتتبدد كنفخة ريح أو دخان، وتذهب هكذا وتطير، فلا يبقى لها أثر في أي مكان"(١). وهذا الرأي يتنافى تماما مع القرآن الذي تكون مراتب التفكر به غير متناهية، تبتدئ من الفكر، ثم الشوق، ثم الحب، ثم الانس، ثم الاستغراق، ثم الفناء، فلا يجد حينئذ الا الله عز وجل، كما قال الإمام علي(عَلَيهِالسَّلام):"ما رأيت شيئاً إلا رأيت الله قبله وبعده وفيه"(٢).

ومع أن دواعي الاعتقاد في خلود الروح هي في الأصل دواعٍ دينية؛ لأن القول [بأن الروح الإنسانية مستقلة بوجودها، وفعلها يتضمن القول بأنها لا تفنى بفناء الجسد، ونفسية "إذ إن في الإنسان ميلاً طبيعياً أساسياً للبقاء دائما، وأخلاقية إذ ما أكثر ما يشقي الصالح وينعم الطالح في الحياة الدنيوية، فلابد من حياة أخرى تتحقق فيها العدالة وتكون رادعاً قوياً"](٣). فالفناء المادي يجب ان تتبعه حياة أخرى أبدية باقية لا تفنى.

فالإنسان في حركة مستمرة، تارة حركة صعودية يصل فيها إلى قيم الفضيلة والتي أراد الله سبحانه له من خلقه في احسن تقويم ﴿**لَقَدْ خَلَقْنَا الإنسان فِي أَحْسَنِ تَقْوِيمٍ**﴾(٤) وأُخرى حركة نزولية يصبح فيها أرذل الخلق ﴿**ثُمَّ رَدَدْنَاهُ أَسْفَلَ سَافِلِينَ**﴾(٥) فهو بين صراع الروح التي تأبى المكوث مع الجسد الفاني في الدنيا بعد الممات ﴿ **ارْجِعِي إلى رَبِّكِ رَاضِيَةً مَّرْضِيَّةً** ﴾(٦) وبين الانجرار وراء الشهوات التي تعمي بصيرته ﴿ **إِنَّ شَرَّ الدَّوَابِّ عِندَ اللَّهِ الصُّمُّ الْبُكْمُ الَّذِينَ لَا يَعْقِلُونَ** ﴾(٧). وإن الإنسان الذي "ليس له عقل أو فكر وقد مات الجانب المعنوي فيه وقضي عليه فإن مضاره لنفسه وللمجتمع أكثر من أي شيء اخر"(٨). ولو استطاع الإنسان أن "يسيطر على هذا البعد المادي، وأن يتغلب البعد المعنوي على البعد المادي يستطيع أن يصل إلى أي مكان يشاء"(٩).

---

(١) جعفر حسن الشكرجي، **دراسات في الميتافيزيقيا والنفس**، مكتبة الأندلس، ليبيا، ٢٠٠٢، ص١٦٦.
(٢) حسن القبانچي، **مسند الامام علي(ع)**، م١، تحقيق: الشيخ طاهر السلامي، ط١، مؤسسة الاعلمي للمطبوعات، بيروت ، ١٤٠٩هـ، ص١٥٠.
(٣) يوسف كرم، **الطبيعة وما بعد الطبيعة**، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٦٦، ص١٢٩-١٣١. نقلاً عن: جعفر حسن الشكرجي، دراسات في الميتافيزيقيا والنفس، مصدر سابق، ص١٥٤.
(٤) سورة التين، الآية/ ٤.
(٥) سورة التين، الآية/ ٥.
(٦) سورة الفجر، الآية/ ٢٨.
(٧) سورة الأنفال، الآية/ ٢٢.
(٨) حسين مظاهري، **جهاد النفس**،ج٢، مصدر سابق، ص٤١.
(٩) المصدر السابق نفسه، ص٣٨.

ويرى فلاسفة الروح المتفانين في محبة الله، ان الله الأول والآخر، الظاهر والباطن، الهادي العطوف الرحيم، العلام بكل شيء، لا إله سواه مهما تعددت الأسماء واللغات. وينطلقون على وفق هذه القاعدة من أن "كل الأديان هي طرق متعددة إلى غاية واحدة مهما اختلفت الأسماء والأزمان والديانات، قانونهم المحبة والفناء في الله وإنكار الذات، ولا خضوع إلا لله"[١]. فالإنسان لا يستطيع أن يقبل على الآخرة وهو متعلق بالدنيا؛ لأنهما لا يجتمعان، كما الكفر والإيمان.

فلكل فرد شخصيتان[*]: [مادية، وهي جسمه، ولامادية معنوية تتمثل بالروح التي تُعرف بالأثر والفعل لا بالعين وبها يحس الإنسان ويعقل. ويرى ويسمع، ويحزن ويفرح. يحب ويكره، وعليه يتحكم بالفرد نوعان رئيسان من الفناء وهما (الفناء المادي والمعنوي)، فالأول يرتبط بالجسد الفاني، والثاني يرتبط بالروح الباقية؛ كونها تدرك أَسرار الكون، لينتهي الأول إلى حتمية الموت ويبقى الثاني لارتباطه بالحق سبحانه وتعالى، يقول الإمام علي (عَلَيهِالسَّلام):"**لَيْسَتِ الرَّوِيَّةُ كَالْمُعَايَنَةِ مَعَ الاْبْصَارِ، فَقَدْ تَكْذِبُ الْعُيُونُ أَهْلَهَا، وَلاَ يَغُشُّ الْعَقْلُ مَنِ اسْتَنْصَحَهُ** "][٢]. فالفرد السعيد من يستطيع التوفيق بين الجانبين المادي والمعنوي، قال تعالى:﴿ **وَابْتَغِ فِيمَا آتَاكَ اللَّهُ الدَّارَ الْآخِرَةَ وَلَا تَنسَ نَصِيبَكَ مِنَ الدُّنْيَا وَأَحْسِن كَمَا أَحْسَنَ اللَّهُ إِلَيْكَ وَلَا تَبْغِ الْفَسَادَ فِي الْأَرْضِ إِنَّ اللَّهَ لَا يُحِبُّ الْمُفْسِدِينَ**﴾[٣]

الفناء بين الموت[**] الجسدي والحياة الروحية

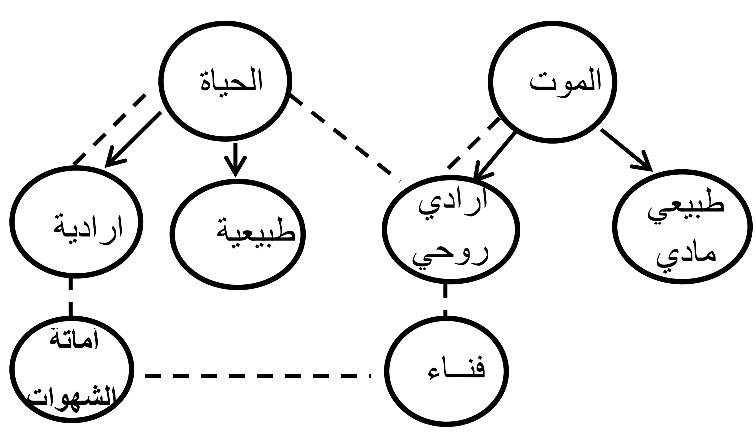
الموت امر حتمي يأتي على كل مخلوق في هذهِ الدنيا، قال تعالى:﴿**أَيْنَمَا تَكُونُوا يُدْرِكُكُمُ الْمَوْتُ وَلَوْ كُنْتُمْ فِي بُرُوجٍ مُشَيَّدَةٍ...**﴾[٤]، وقد وصف الإمام علي(عَلَيهِالسَّلام) الحياة التي لابد أن تؤول إلى الموت قائلاً: "الدنيا حلم والآخرة يقظة، ونحن بينهما اضغاث أحلام"[٥].

إذ إنَّ للموت معنيين طبيعي وإرادي، فالموت الإرادي يقصد به إحياء النفس بإماتة الشهوات؛ لذلك أوصى (أفلاطون) طالب الحكمة قائلاً: مت بالإرادة تحس بالطبيعة، وقال (سقراط):"إن حياة الإنسان ممارسة

(١) عبد القادر ممدوح، **فلسفة التصوف**، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٧، ص١٩.
(*) إن من ينكر الشخصية اللامادية، ينكر الأديان والأخلاق بحكم البديهة؛ لأن الفرع يسقط حتماً بسقوط الأصل. للمزيد ينظر: محمد جواد مغنية، **فلسفة الأخلاق في الإسلام**، ط١، الناشر بيك فدك، ايران،١٩٩٢، ص ١٨٩.
(٢) **نهج البلاغة؛ خطب، رسائل، كلام، وصايا، عهود، حكم، ومواعظ**، ج٤، مصدر سابق، ص٦٧٣.
(٣) سورة القصص، الآية/ ٧٧.
(**) الموت: هو عدم الحياة، أو هو تعطل القوى عن أفعالها. وترك الروح استعمال الجسد. والموت كيفية وجودية لا يتصور إلا فيما له وجود، وهو أنواع: طبيعي. واختياري، والطبيعي يقال له الأجل المسمى، وهو يرتبط بالفناء كحد لوجوده. (للمزيد ينظر: عبد المنعم الحفني، **المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة**، مصدر سابق، ص٨٥١).
(٤) سورة النساء، الآية/٧٨.
(٥) ابن ابي الحديد المعتزلي، **شرح نهج البلاغة**،ج١٠، ط١، دار الكتاب العربي، بغداد، ٢٠٠٧، ص٣١.

للموت، وحياة الفيلسوف موجهة نحو الموت؛ لأنه يعي دائماً أن عمره. ينتقص باستمرار "[١] لقد قال الإمام علي(عَلَيهِ السَّلَام) "نفس المرء خطاه إلى أجله"[٢] فكل "نَفسٍ يتنفسه الإنسان خطوة يقطعها إلى أجله"[٣] فهنا "المشبه(نفس المرء) والمشبه به(خطاه إلى أجله) من حيث لا يعلم، لأن له عمراً محدداً فعليه الاتجاه صوب الخير في افعاله"[٤] فعلى الإنسان أن يميت شهواته في أثناء الحياة، وأن يعذب نفسه عن طريق المجاهدة والرياضة والزهد في الحياة، وبهذا يتم تحقيق الخير. ولهذا يُقال: إن الموت ملهم الفلاسفة، ونقطة البدء وغاية الفلسفة، ويُذكر في (قصة أسطورة الكهف)[*] ان الروح في الجسم سجينة، والجسم يسيء إليها كل الإساءة، والخير إذن في التخلص منه، أي في إماتة الشهوات والانصراف انصرافاً تاماً عن كل ما يتصل بالجسم[٥].

ولكن الدين هو الوحيد الذي تُقَدّمّ فيه وجهة نظر متكاملة، فالموت عند السالك إلى طريق الخير هو الحجاب عن أنوار المكاشفات والتجلي، وهو قمع هوى النفس، فمن مات عن هواه فقد حيا بهداه وهو الفناء الروحي، وقد عبّرَ عنه القرآن الكريم بقوله تعالى ﴿ **لَّقَدْ كُنتَ فِي غَفْلَةٍ مِّنْ هَذَا فَكَشَفْنَا عَنكَ غِطَاءَكَ فَبَصَرُكَ الْيَوْمَ حَدِيدٌ** ﴾[٦]. فالموت هو موت الجسد الذي يحتوي على "الروح والتي تستقر بعد الموت. أما في النعيم أو في الجحيم. ويعتمد هذا الأمر على سلوك الإنسان في هذا العالم"[٧]. فالفناء يُساوي الحياة الأبدية من اماتة الشهوات، فهو موت ارادي ولكن موت للشهوات لا موت لماهية الإنسان. ويُمكن أن أُشير إلى ذلك بالشكل الآتي:



شكل(١) يبين الفناء بين الحياة والموت

(١) عبد المنعم الحفني، **المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة**، مصدر سابق، ص٨٥١-٨٥٢.
(٢) **نهج البلاغة**، تحقيق: الشيخ محمد عبده، ج٤، ط١، دار الذخائر، قم، ١٤١٢هـ، ص١٦ .
(٣) المصدر نفسه، الصفحة ذاتها.
(٤) صباح عباس عنوز، **الأداء البلاغي في الحديث الشريف**، مطبعة شركة المارد، النجف الاشرف، ٢٠١٨، ص ٥٠.
(*) وهي القصة التي ذكرها افلاطون، ولا تمثل قصة اهل الكهف المذكورة في القرآن الكريم.
(٥) ينظر: عبد الرحمن بدوي، **موسوعة الفلسفة**، ج١، مصدر سابق، ص١٨٠-١٨١.
(٦) سورة ق، الآية/ ٢٢.
(٧) **المعجم العلمي للمعتقدات الدينية**، تعريب وتحرير: سعد الفيشاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٧، ص١٦٣-١٦٤.

إذن يجب الاستعداد للموت، قال تعالى: ﴿ **كُلُّ نَفْسٍ ذَائِقَةُ الْمَوْتِ ثُمَّ إِلَيْنَا تُرْجَعُونَ**﴾[١]، فعلى المؤمنين الاستعداد للموت، قال الإمام علي (عَلَيهِالسَّلام) :"مَنْ تَذَكَّرَ بُعْدَ السَّفَرِ اسْتَعَدَّ"[٢] أي من تذكر سفر الموت استعد له بالزاد الروحي. وعلى الإنسان أن يعرف أن حقيقة وجوده في هذه الدنيا هي امتحان واختبار، وهي من أجل معرفة الله وعبادته، وليس إلا الله أهل لانخراط السالكين إليه تعالى لممارسة الفناء الروحي. قال الإمام علي (عَلَيهِالسَّلام) :"فيا من توحد بالعز والبقاء، وقهر عباده بالموت والفناء"[٣] وقال الإمام الرضا (عَلَيهِ السَّلام) "... يا يونس تعلم ما المشيئة ؟ هي الذكر الأول، تعلّم ما الإرادة؟ هي العزيمة على ما يشاء، تعلم م القدر؟ هي الهندسة ووضع الحدود من البقاء والفناء"[٤]، "فكان المشبه(القدر) مفرداً، وكان المشبه به(الهندسة) مفرداً أيضاً غير مركب...وحمل الاداء البياني التشبيهي هنا وظيفة تعليمية ارشادية للمتلقي"[٥]، فعلى الإنسان أن يفهم الحدود المترتبة عليه من البقاء ليصل حدود الفناء التي تُعينه في الآخرة، لقد رصد الخالق في خلقه كل ما يمكن أن يعين العبد فيما يقربُّه إليه، فيكتسب سلوك العبد الصفاء والنقاء، لأن الحياة الدنيا رحلة قصيرة عبّر عنها الإمام علي (عَلَيهِالسَّلام) بقوله في صفة الدنيا "**تَغُرُّ وَتَضُرُّ وَتَمُرُّ... وَإِنَّ أَهْلَ الدُّنْيَا كَرَكْبٍ بَيْنَا هُمْ حَلُّوا إِذْ صَاحَ بِهِمْ سَائِقُهُمْ فَارْتَحَلُوا**"[٦] إذ أراد الإمام (عَلَيهِالسَّلام) عدم الركون إلى الدنيا لأنها تُملك الغرور ومن نتائجها الضرر وبعد ذلك تضر، فهي غير باقية فاللبيب من أخذ العبرة، لأنه (عَلَيهِالسَّلام) وصف حال أهل الدنيا كمن ركب مركباً فاذا وصل محطة صاح بهم السائق وأعلمهم وصول النهاية، فهنا كناية بصفة معنوية.

فالإنسان هالك؛ لأن زمنه مبني على الانقضاء مجبر على استقبال اللحظة، والتخلي عنها، أو أنها هي المتخلية عنه، فـ"الصورة الأخرى عن كائن الهلاك هو أنه كائن المُضي، وما يعنيه هذا التوصيف أنه لا يوجد إلا في مُضيه. الذات هو موضوع مُضيه الخاص، كما هو الشاهد الوحيد عليه. المُضي يعني أن كل ما هو آت، أو صائر الآن، محتوم للانقضاء"[٧]، أي لابد من الايمان بحتمية الموت، إذ إن الروح لا تموت بموت البدن ووجب أن يكون مصير الروح مُستقلاً عن مصير البدن، فالأولى مصيرها الخلود والثاني الفناء. ويُستدل على أن الموت ليس عبارة عن انعدام الروح وانعدام إدراكها بقوله تعالى ﴿ **وَلَا تَحْسَبَنَّ الَّذِينَ قُتِلُوا فِي سَبِيلِ اللَّهِ أَمْوَاتًا بَلْ أَحْيَاءٌ عِندَ رَبِّهِمْ يُرْزَقُونَ فَرِحِينَ بِمَا آتَاهُمُ اللَّهُ مِن فَضْلِهِ وَيَسْتَبْشِرُونَ بِالَّذِينَ لَمْ**

---

(١) سورة العنكبوت، الآية/ ٥٧.

(٢) **نهج البلاغة؛ خطب، رسائل، كلام، وصايا، عهود، حكم، ومواعظ**، ج١-٤، الحكمة ٢٨٢، مصدر سابق، ص٦٧٣.

(٣) عباس القمي، **مفاتيح الجنان**، مؤسسة الاندلس للمطبوعات، بيروت- النجف الاشرف، د. ت، ص٧٨.

(٤) محمد بن يعقوب الكليني، **اصول الكافي** ، ج١، ط٥، دار الكتب الاسلامية، طهران، ١٣٦٣هـ، ص١٥٧.

(٥) صباح عباس عنوز، **الأداء البلاغي في الحديث الشريف**، مصدر سابق، ص ٥٠.

(٦) **نهج البلاغة؛ خطب، رسائل، كلام، وصايا، عهود، حكم، ومواعظ**، ج٤، الحكمة ٤٠٩، مصدر سابق، ص٧٠٦.

(٧) مطاع صفدي، **مجلة الفكر العربي المعاصر**، مركز الإنماء القومي، السنة الثامنة والعشرين، بيروت- باريس، شتاء٢٠٠٧، ص١٧.

يَلْحَقُوا بِهِم مِّنْ خَلْفِهِمْ أَلَّا خَوْفٌ عَلَيْهِمْ وَلَا هُمْ يَحْزَنُونَ﴾(١). فهذه الآية القرآنية تدل على أن الموت هو تغير حال فقط، وأن الأرواح سواء أكانت مؤمنة أم كافرة، باقية بعد فناء الجسد.

فالموت هو إشارة إلى قمع هوى النفس، وضرورة إحيائها بالهدى وقد رأى بعض الموت ألواناً فمنه ما هو (أحمر) إشارة إلى مخالفة النفس. ومنه ما هو"(أبيض) إشارة إلى ممارسة الجوع لأنه ينوّر الباطن ويبيّض وجه القلب إذ من ماتت بطنه حييت فطنته. وموت (أخضر) إشارة إلى لبس المرقعات التي لا قيمة لها، والخضار صفة القناعة، وموت (أسود) إشارة إلى احتمال أذى الخلق، والنظر إليه بوصفه بلاء"(٢).

وفي وصفه للموت عن رسول الله (صَلَّى الله عَلَيهِ وآله وَسَلَّمَ) قال: "الدُّنيا سجن المؤمن وجنّة الكافر، والموت جسر هؤلاء إلى جنّاتهم وجسر هؤلاء إلى جحيمهم"(٣). وقيل للإمام علي(عَلَيهِ السَّلام) : صف لنا الموت، فقال: "على الخبير سقطتم، هو أحد ثلاثة أمور يرد عليه: إما بشارة بنعيم الأبد، وإما بشارة بعذاب الأبد، وإما تحزين وتهويل وأمر مبهم لا يدري من أي الفرق هو"(٤). اما الإمام الحسن بن علي(عَلَيهِ السَّلام) فقال في هذا الأمر: "أعْظَمُ سُرورٍ يَرِدُ عَلى الْمُؤْمِنينَ إذْ نُقِلوا عنْ دارِ النَّكَدِ إلى نَعيم الأبَدِ، وَأعْظَمُ ثُبورٍ يَرِدُ عَلى الكافِرينَ إذْ نُقِلوا عَنْ جَنَّتِهِمْ إلى نارٍ لاَ تَبيدُ وَلاَ تَنْفَدُ"(٥). وقال الإمام الحسين(عَلَيهِ السَّلام) :"فما الموت إلا قطرة تعبر بكم عن البؤس والضراء إلى الجنان الواسعة والنعيم الدائمة فإيكم يكره أن ينتقل من سجن إلى قصر وما هو لأعدائكم إلا كمن ينتقل من قصر إلى سجن وعذاب"(٦). وقيل للإمام الصادق(عَلَيهِ السَّلام) صف لنا الموت فقال: "لِلْمُؤْمِنِ كَأَطْيَبِ رِيحٍ يَشَمُّهُ، فَيَنْعَسُ لِطِيبِهِ، وَيَنْقَطِعُ التَّعَبُ وَالْأَلَمُ كُلُّهُ عَنْهُ، وَلِلْكَافِرِ كَلَسْعِ الْأَفَاعِيِّ، وَلَدْغِ الْعَقَارِبِ، أَوْ أَشَدَّ"(٧)، فالصور هنا حسية رسمت بالتشبيه المرسل لوجود الاداة.

ويتمثل الموت الارادي بأكمل صوره بالآية القرآنية **﴿ إِنَّمَا نُطْعِمُكُمْ لِوَجْهِ اللَّهِ لَا نُرِيدُ مِنكُمْ جَزَاءً وَلَا شُكُورًا﴾**(٨) التي نزلت بحق أهل بيت النبي (صَلَّى الله عَلَيهِ وآله وَسَلَّمَ) حيث كانوا صياماً جميعهم (الإمام علي وفاطمة والإمام الحسن والإمام الحسين) (سلام الله عليهم أجمعين) لتصدّقهم بما كانوا يريدون أن يفطروا به إلى أسير ومسكين

---

(١) سورة آل عمران ،الآية /١٦٩-١٧٠.

(٢) ميثم الجنابي، **حكمة الروح الصوفي**، ط١، دار ميزوبوتاميا للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد، ٢٠١٨، ص٣٤٣-٣٤٤.

(٣) أبي جعفر محمد بن علي بن الحسين بن بابويه القمي، **معاني الأخبار**، ط١، قدم له: الشيخ حسين الأعلمي، منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، ١٩٧٤، ص١٨٨-١٨٩.

(٤) المصدر السابق، ص١٨٨.

(٥) أبي جعفر محمد بن علي بن الحسين بن بابويه القمي، **معاني الأخبار**، مصدر سابق، ص٢٨٨.

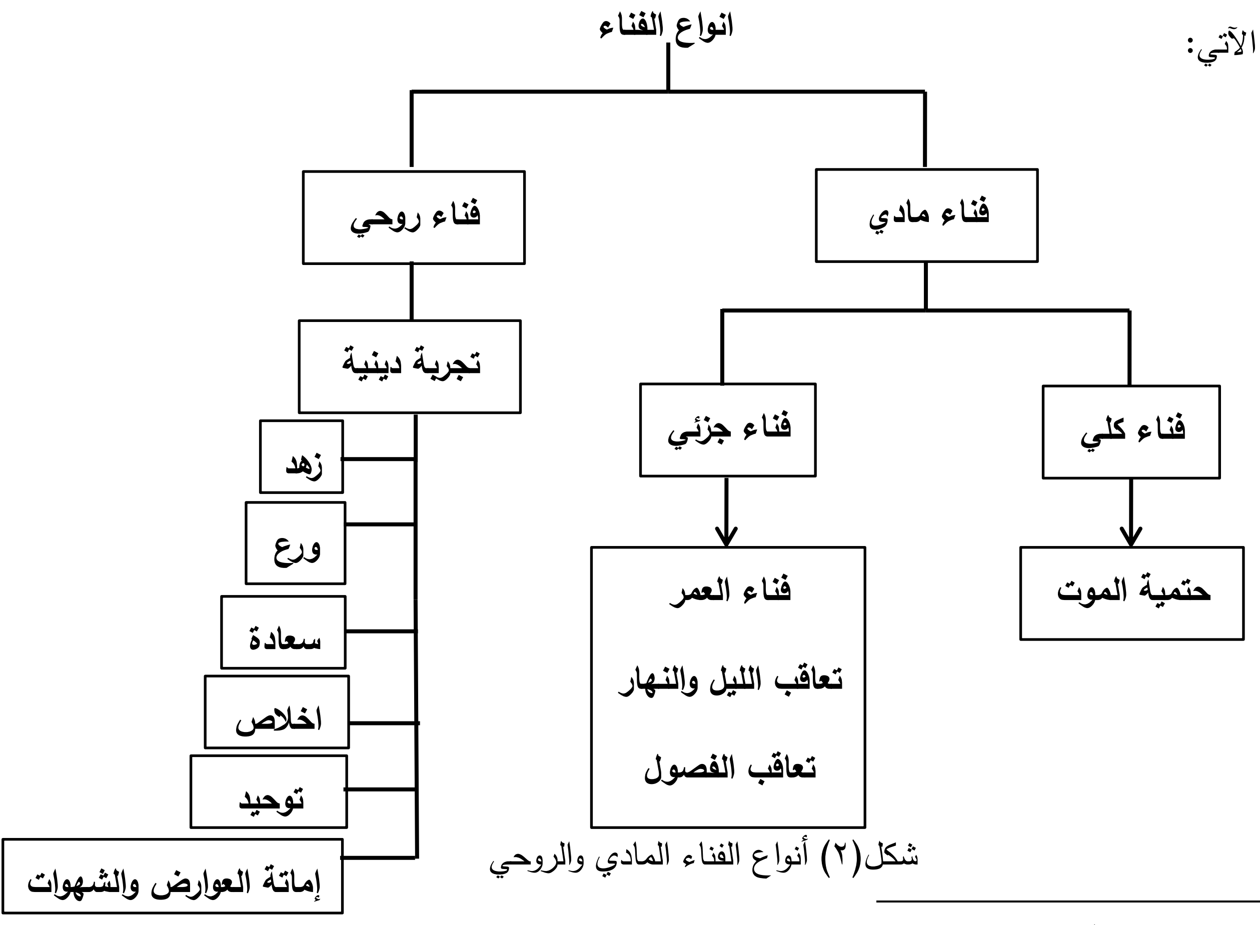
(٦) المصدر السابق نفسه، ص٢٨٨.

(٧) المصدر نفسه، ص٢٨٧.

(٨) سورة الانسان، الآية/ ٩.

ويتيم. فمن خلال قدرة الإنسان على التحرر من البدن، والطريق إلى ذلك أن يتمكن الإنسان من إماتة العوارض التي تعرض له كالغضب والشهوة وما يشبهها، ويستطيع الإنسان أن يقوم بذلك عن طريق ممارسة الموت الإرادي الذي ينطوي على استعمال الإرادة وتسخيرها للسيطرة على العوارض النفسانية، أياً كان شكلها ومنشؤها. فـ"الموت الإرادي يعتمد على قدرة واستعداد الإنسان لاستخدام(*) إراداته والسيطرة على نوازعه وأهوائه"(١).

مما تقدم يتضح للباحثة ان الفناء نوعان رئيسان: اولهما(الفناء المادي) الذي قد يكون فناءً كلياً مثل: فناء الأشياء المادية كالموت الطبيعي وفناء الجسد وكل ذلك يرتبط بحتمية الموت، أو يكون فناءً مادياً جزئياً مثل: التحولات المادية كفناء العمر وتعاقب الليل والنهار، اما الثاني فهو(الفناء الروحي) الذي نجده يرتبط ارتباطاً وثيقاً بالتجربة الدينية ومصاديقها (الزهد، الورع، السعادة، الاخلاص في العبادة، التوحيد، اماتة العوارض والشهوات...)، أي ترك حظوظ الدنيا والتوجه بشكل كامل إلى الخالق سبحانه من خلال التحكم بالانا الخفية للسمو الروحي (الارادة). وتَوضَح الباحثة الفناء من حيث تصنيفيه المادي والروحي بالشكل الآتي:



شكل(٢) أنواع الفناء المادي والروحي

(*) الأصح لغوياً لاستعمال.

(١) لاهاي عبد الحسين، **الملاح الاجتماعية في أعمال عدد من الفلاسفة المسلمين (الكندي، الفارابي، الغزالي، ابن باجه، ابن طفيل، ابن رشد)**، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٦، ص٤٧-٤٨.

الإرادة طريق للفناء المعنوي

ترى الباحثة إن الإرادة هي القوة التي يتحكم الإنسان بها في ترجيح ميل أو رغبة. وهي على صنفين: (إرادة غالبة، وإرادة مغلوبة)، فالإرادة الغالبة: هي الإرادة القوية التي تقهر النفس وتدفعها لتحمل المشاق والصعاب، وهي سر نجاح الحكماء؛ ولذلك يروى عن بعض الحكماء أنه كان يقول لمن يفشل: إنك لم تكن ذا إرادة تامة. وأما الإرادة المغلوبة: فهي تلك الإرادة التي لا تقوى على مقاومة الأهواء والشهوات، وتُهزم أمام العدو، فتستسلم لمؤثراته.

إن الآراء العامة عن حقيقة المريد تتطابق من حيث المبدأ العام بالإرادة بوصف المريد هو الساعي في محاب الله ومراضيه، المتجرد عن إرادته. فإذا كانت إرادة السالك تستلزم أولا وقبل كل شيء قطع العلائق من أجل (إنهاض القلب في طلب الحق). فالمريد الحق هو الذي أمات قلبه عن كل شيء مادي واتجهً نحو المعنوي، فهو نزوع أخلاقي روحي عبر تحلل عناصر القوة والقيود والقهر والإجبار والتنظيم في روافد صيرورة فناء السالك وكينونته المتكاملة، فالقوة تتمثل بالإرادة، اما القيود فتمثلها تسوية الإرادة، بينما القهر والإجبار تتمثلهما آداب النفس وترويضها، والتنظيم يتمثله استدراج الروح في مقامات التوحيد. وهي نتيجة حتمية ليس فقط لعلاقة الإنسان والمصير فحسب، بل وفي مكوناتها الجوهرية الأخرى كالوجود والموجود، والمتناهي وغير المتناهي، بوصفها حلقات ودرجات في إدراك وتجسيد المصير[(١)]. وعليه ليست الإرادة الحقيقية إلا ما يدرك متعلقها، فلا يزال عينها متصفا بالوجود مادام متعلقها متصفاً بالعدم، فإن الإرادة إذا وجد مرادها ثبت حكمها، وإذا زال حكمها زال عينها، غير أن صحة وجودها لا يتطابق مع تجسيدها الفردي في بلوغ المراد، بل بالمعنى الذي تصنعه وحدة العدم والوجود المراد والمريد، والإرادة ونفيها، أي الوحدة الدائمة للفناء والبقاء. "وأن من حطم الجهل بمعرفة ذاته فقد أضاءت شمس العرفان الذات العليا فيه"[(٢)]، فبالمعرفة تتحقق الارادة الحقة. أي انها كل ما يؤدي إلى إزالة الحجاب بين الإنسان ومقصده الحقيقي، إذ لا يعني اللوعة في فاعليتها سوى الصدمة الحقيقية التي تنير للمريد عالم المعرفة بتوجيهه صوب مقصوده بحكم فاعلية الإرادة. وإذا كان مقصوده الحق فإن ذلك يؤدي إلى نهوض قلبه في طلب الحق، وحالما تتطابق النية والفعل والقصد في هذه معنى الإرادة، فإنه سيشهد الحق في كل عين وفي كل حال، قال الإمام علي (عَلَيهِ السَّلام):"أَوَّلُ الدِّينِ مَعْرِفَتُهُ، وَكَمَالُ مَعْرِفَتِهِ التَّصْدِيقُ بِهِ، وَكَمَالُ التَّصْدِيقِ بِهِ تَوْحِيدُهُ، وَكَمَالُ تَوْحِيدِهِ الْإِخْلَاصُ لَهُ، وَكَمَالُ الْإِخْلَاصِ لَهُ نَفْيُ الصِّفَاتِ عَنْهُ..."[(٣)]، فالعارف تتعلق إرادته بالحق لذات الحق، ولا يؤثر شيء في عرفانه، إلا الحق؛ لأن غير العارف يُؤثر فيه شيءٌ غير الحق كنيل الثواب والنجاة والعقاب. أما "العارف

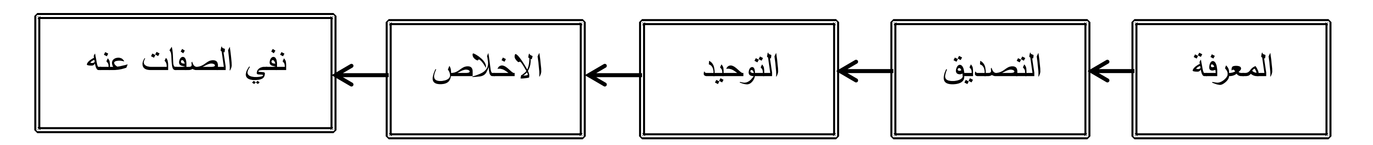
---

(١) ينظر: ميثم الجنابي، **حكمة الروح الصوفي**، مصدر سابق، ص٣٥، ٤٤–٤٥.

(٢) ×××، **الكيتا؛ كتاب الهندوسية المقدس**، النشيد الخامس(١٦)، ترجمة وتقديم وشرح: ماكن لال راي شودري، مراجعة: محمد حبيب أحمد، سلسلة أديان وكتب مقدسة (١)، دار ومكتبة بيبليون، لبنان – باريس، د.ت، ص٦١.

(٣) **نهج البلاغة؛ خطب، رسائل، كلام، وصايا، عهود، حكم، ومواعظ، ج١–٤**، مصدر سابق، ص١٤.

فلا يتعلق إلا بالحق وحده دون أي غاية وأولى درجات حركات العارفين الإرادة وهي ما يعتري المستبصر باليقين البرهاني الايماني. فيتحرك سيره إلى القدس، لينال روح الاتصال"[١]. فالمتصف بصفة الإرادة بحيث يُقبل دوما على الله ويسمع منه وبه، ويعمل بما في الكتاب والسنة، ويبصر بنور الله فلا يرى إلا فعله فيه وفي غيره من الخلائق، أي لا يرى فاعلا على الحقيقة غيره، فهو المريد (المتفاني)، "فبانت هنا خصلتان فنيتان في تعبيرهما: الحفاظ على الايقاع عبر التكرار ولاسيما تكرار الكلمات التي كانت أواصر الربط القوية للمعنى من جهة، والمانحة للإيقاع الصوتي قوته من جهة ثانية، فضلاً عن ذلك فقد أسهم التكرار في التتالي المنطقي الذي أصبح مهيمناً على النص فمنحه سبقاً، وهذه موضوعية في آن واحد"[٢]، فهنا إرادة مصدرها معرفة الله سبحانه، وتتالى بعدها الأمور المؤدية إلى الإيمان به بأراده خالصة، ابتداءً بالمعرفة وانتهاءً بنفي الصفات عنه توضحه الباحثة بالآتي:



فالإرادة المتسامية تُصنع عن طريق الارتقاء في المقامات بِعده طريق بناءٍ، وأرتقاء من عالم الملك إلى عالم الجبروت، أي من عالم الجسد إلى عالم الإرادة وجبروتها المعنوي. فهو الطريق الذي يذلل شرطية الرؤية وحسيتها في الأقوال (الأفكار) والأفعال (المواقف) لينقلها إلى ميدان البحث عن المعنى الخالص. فمقام العبد بين يدي الله يتجلى فيما يقيم فيه من العادات والمجاهدات والرياضات الروحية، اي تربية الإرادة في الثبات على التغيير. إن الهدف من الفناء هو الصعود في الدرجات التي تؤدي إلى الله، ويسلك الإنسان هذا الطريق إذا استعمل قواه الثلاث: الذاكرة، العقل، الإرادة، على الوجه الذي ينبغي أن يكون[٣]، بالفناء في الحق والبقاء في الحق، أي الفعل بمعايير المطلق الأخلاقي، الأمر الذي يؤدي إلى بناء الإرادة المستقيمة، بحيث يتحول الاعوجاج إلى استقامة داخلية بمعنى استقامة ظاهرة وباطنة في خلق الأنا المتوحدة. ويتوقف خلق الأنا المتوحدة من خلال تذليل إرادتها في مقامات الخواص، بوصفها آلية الصيرورة المتغيرة للذات المبدعة. وبداية الزهد، إذْ إن أول قدم القاصدين إلى الله هو إخلاء الأيدي من الأملاك والقلوب من الطمع، أي ترك حظوظ النفس من جميع ما في الدنيا، فالفناء في الحق هو تجربة فناء النفس عن طريق صفائها وبقائها بصفات الحق، بحيث يفنى بالكلية عن نفسه وأحواله فلا يبقى له التفات إليها. آنذاك يسمع الله وبالله

---

(١) عبد الرحمن بدوي، **موسوعة الفلسفة**، ج١، مصدر سابق، ص٦٤.

(٢) صباح عباس عنوز، **نهج البلاغة صوت الحقيقة؛ دراسة اثباتهُ في ضوء النص النقلي وماهية المنجز الفني**، ط١، اصدار مؤسسة علوم نهج البلاغة/العتبة الحسينية المقدسة، كربلاء، ٢٠١٥،ص١١٧.

(٣) ينظر: عبد الرحمن بدوي، **موسوعة الفلسفة**، ج١، مصدر سابق، ص١٩٦، ٣٨٥.

وفي الله ومن الله! أي الاستغراق بالمطلق بوصف الحصيلة الضرورية لتجربة الفناء في الحق[١]. الأمر الذي يعني في الوقت نفسه اقتران الحديث عن الفناء بالحديث عن البقاء دلالةً على كون الفناء مرحلة ناقصة، تكتمل بالبقاء. وعلى كون الفناء دلالة السالك المريد وكون البقاء دلالة للحق، لذا قيل: "من قال به، فناه عنه. ومن قال فيه أبقاه له. ولذلك كله، أصبح الفناء تجربة فعلية وحالا شخصية، تشير إلى فقدان الشعور بالذات الشخصي (= الأنا) و (= الأنت)، والاستغراق بالذات الكلي (= الهو) والبقاء به بفعل الإرادة"[٢]، ومنه في القول الشريف للإمام علي(عَلَيهِ السَّلام):"بانت الاشياء منه بالخضوع له، والرجوع اليه"[٣]، أي الاستسلام إلى مشيئته. وللفناء الروحي المعنوي ثلاثة مظاهر[٤]:

المظهر الأول: الفناء عن عبادة السوي، هو التوحيد الإرادي، للدلالة على فناء إرادة السالك المريد في الإرادة الإلهية.

المظهر الثاني: الفناء عن شهود السوي هو التوحيد الوجودي للدلالة على تجلي الحقيقة الإلهية للفاني عبر شهود الوحدة الإلهية في حال غيبة تامة عن الحس.

المظهر الثالث: الفناء عن وجود السوي هو التوحيد الوجودي للدلالة على كون الوجود الحقيقي لله عز وجل وكون الخلق مظاهر تجلياته وظواهر صفاته وفيوضاته.

فالفناء الروحي تُمحى فيه الصفات البشرية، ويفقد الحس ويغيب عن الوعي بالذات وبالعالم مستغرقاً بالكلية في اللامتناهي، بحيث لا يبقى شيء في بصره وبصيرته، فضلاً عن ما يصحب شعور الفاني من حالات قلق شديدة ، فاذا كانت الإرادة هي بدء طريق السالكين واسم لأول منزلة القاصدين إلى الله في عرف السالك، فإن المطلوب من المريد لها هو تجسيدها، ذلك يعني أن الإرادة تخلق المريد، وهو خالقها، فالإرادة هي أن تجد لله شيئاً برضاه بلا إشارة، فالإرادة هي قدرته الجوهرية التي يتحول فيها الثقل الرمزي للحقيقة والشريعة كما استوعبته تقاليد السالك إلى معالم تقويم أدبه في السلوك، ولا معنى لهذه الممارسة العملية (الأخلاقية) من دون إدراك وجهها الآخر القائل بأن سريان الأدب في الإرادة هو تقويتها بالأدب. فمن لا يتجرد عن إرادته الدنيوية لا يكون مريداً[٥].

---

(١) ينظر: ميثم الجنابي، **حكمة الروح الصوفي**، مصدر سابق، ص٢١١.
(٢) عبد الكريم الجيلي، **الإنسان الكامل في معرفة الأواخر والأوائل**،ج١، تقديم وتعليق، عاصم إبراهيم، د. ت، القاهرة، ١٩٦٣، ص٤٩.
(٣) **نهج البلاغة؛ خطب، رسائل، كلام، وصايا، عهود، حكم، ومواعظ**، ج١، مصدر سابق، ص٢٤٧.
(٤) نظلة أحمد نائل الجبوري، **خصائص التجربة الصوفية في الإسلام**، ط١، بيت الحكمة، بغداد، ٢٠٠١، ص١٧-١٨.
(٥) ينظر: عبد الكريم الجيلي، **الإنسان الكامل في معرفة الأواخر والأوائل**، مصدر سابق، ص٣٣-٣٤.

قال تعالى: ﴿ **وَمَن يُؤْتَ الْحِكْمَةَ فَقَدْ أُوتِيَ خَيْرًا كَثِيرًا**﴾[١]. فمن أراد أن يبلغ الحكمة عليه أن يتحلى بـ"أدب الشريعة ليزكّي نفسه من كل سوء فإذا جاء عمله موافقاً للشريعة الإسلامية وامتلأ قلبه بنور العبادة استحق وجدانه أن يتجلى فيه نور الحق"[٢].

وأمر السالكين بحسب نظر (شهاب الدين السهروردي) ينقسم على أربعة(سالك مجرد، مجذوب مجرد، سالك متدارك بالجذبة، ومجذوب متدارك السلوك)، الأول: لا يؤهل للمشيخة، فهو باقي ضمن حدود المعاملة، والثاني: غير مؤهل للمشيخة أيضاً وذلك لبقائه ضمن حدود الاكتشاف الذي يرفع عن قلبه شيئاً من الحجاب، أما الثالث: فهو من كانت بدايته بمجاهدة النفس في الارادة، ومعاملته بالإخلاص والوفاء بالشروط. وببلوغ هذه الحالة يصبح الباطن مرآة انعكاس حقائق الوجود والروح، فهو الانفتاح الأعمق والأوسع على حقيقة الحق، وقال ان الرابع: يؤدي إلى امتزاج الأعمال القلبية والقالبية وانخراق الظاهر إلى الباطن والباطن إلى الظاهر، والقدرة إلى الحكمة والحكمة إلى القدرة، والدنيا إلى الأخرى والأخرى إلى الدنيا [٣].

فالهدف من الفناء هو "القدرة على تقوية الذات الإنسانية لتحمل مصاعب الحياة الدنيوية الفانية، والبحث عن الحقيقة المطلقة واليقين الروحي، والتأكد من وجود حقيقة سامية تقف وراء الوهم الذي يتوسطه الإنسان والذي يتمثل بالحياة الدنيوية الزائلة"[٤] وصولاً إلى اليقين الذي يقسمه (ابن خلدون) على (ثلاث درجات)[٥]:

الأول: علم اليقين، وهو التصديق الذي لا يرقى إلى درجة الاطمئنان.

الثاني: عين اليقين، وهو التصديق والمعرفة اللذان يرتقيان إلى ذروة اليقين، ولكن دون مستوى المعرفة المطلقة.

الثالث: بلوغ المرء درجة أو ذروة اليقين والاطمئنان.

فطريق الفناء يوصلك إلى حق اليقين ذلك يعني أنه تجلية مرآة القلب وتزكية النفس إلى الحد الذي يحس القلب فيه بوجود مُدَبّر الكون فيشرق فيه النور الإلهي الذي يشعره بالاطمئنان ويصل به إلى حقيقة اليقين، بينما وضع (ابن عربي) متعلق العدم في مقدمة مساعي الإرادة بوصفها قصداً خاصاً في المعرفة، فمراوحة الإنسان بين عدم العلم والعلم بالله سبحانه هو الذي يضفي على إراداته مشاعر الاندفاع صوب اللانهاية. إن هذه العلاقة الوجودية والمعرفية بين الوجود والعدم تعطي للإرادة معنى يتجاوز بها فكر المريد

---

(١) سورة البقرة، الآية/ ٢٦٩.

(٢) عبد القادر ممدوح، **فلسفة التصوف**، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٧، ص٧٠.

(٣) ينظر: ميثم الجنابي، **حكمة الروح الصوفي**، مصدر سابق، ص٤٧-٤٨.

(٤) ينظر: قاسم جليل الحسيني، **تداولية المقاربات الصوفية في الخطاب البصري**، دار المنهجية للنشر والتوزيع، الاردن،١٩٩٤، ص٢٨.

(٥) عبد القادر ممدوح، **فلسفة التصوف**، مصدر سابق، ص٧٤-٧٥.

فعل الأنا العادية وسلوكها المباشر إلى ما لا يتناهى، أي أن المطلق لا يخضع لمعيار غير ذاته. فالمعدوم هو الموجود والممكن، الذي يعطي لحكم الإرادة في الإنسان تمامه[١].

وقد وُصِفَ العارفُ على [أنه هو من عرف الله عز وجل معرفةً به ومنه وعنه وله سبحانه على وجه العموم، ووصف العارف بـ(الفاني) "مُحيت رسومه، وفُنيت هويته، لهوية غيره وغُيبت آثاره لآثار غيره فلم يشاهد سوى الله سبحانه"][٢].

إنّ الطريق في روحية الفناء بالحق هي العلاقة بين الأزل والأبد، وهذا الذي دعاه السالكين بالفناء في التوحيد والبقاء بالحق، فقد نظر (السهروردي) إلى مرتبة المشيخة على انه الداعي لتحبيب الله إلى عباده، فعندما يحبب الشيخ[*] الله إلى عباده، فإنه يسلك بالمريد طريق الاقتداء برسول الله. وعندما يحبب عباد الله إلى الله، فإنه يسلك به طريق التزكية؛ لأنه يضع المريد على محك الوحدة الدائمة للشريعة والطريقة. وعد (ابن عربي) الشيوخ بمثابة الرسل في زمانهم والورثة الذين ورثوا علم الشرائع عن الأنبياء لتوحيد الخالق[٣]، وتحدث الإمام علي(عَلَيهِالسَّلام) عن التوحيد قائلاً: "وَلَيْسَ فَنَاءُ الدُّنْيَا بَعْدَ ابْتِدَاعِهَا بِأَعْجَبَ مِنْ إنْشَائِهَا وَاخْتِرَاعِهَا،... وَإِنَّ اللَّه سُبْحَانَهُ، يَعُودُ بَعْدَ فَنَاءِ الدُّنْيَا وَحْدَهُ لاَ شَيْءَ مَعَهُ، كَمَا كَانَ قَبْلَ ابْتِدَائِهَا، كَذلِكَ يَكُونُ بَعْدَ فَنَائِهَا..."[٤] فهو يُفيها بعد التكوين فهو المُدبر بلطفه والمُمسك بأمره.

وعد الأسلوب الأمثل لتوحيد السالك هو طريق التزكية، وفي حالة تزكيتها، فإنها تصير مرآة تنعكس فيها "أنوار العظمة الإلهية، ويلوح فيها جمال التوحيد، وتنجذب البصيرة لمطالعة أنوار جلال القدم ورؤية الكمال الأزلي. وقد وضع المريدين أساليبهم فيما أسموه برباعية معرفة الله، ومعرفة النفس، ومعرفة الدنيا، ومعرفة الآخرة، كالمكونات الجوهرية، الباطنية والظاهرية للوجود والروح، ففي مجرى استكمال هذه العملية يتحول الشيخ إلى (جند من جنود الله)، فالشيخ هُنا يُصبح "عبارة عن مجمع جميع ما يحتاج إليه المريد السالك في حال تربيته وسلوكه وكشفه إلى أن ينتهي إلى الأهلية للشيخوخة"[٥]، والتوجه إلى الفناء بالحق. "هؤلاء الذين يولون وجوههم حيث الله ويصرفون عنايتهم إلى الله جاعليه تعالى صمدهم الوحيد وغاية عبادتهم وتقديسهم هؤلاء سيذهبون حيث لا رجعة إلى هذه العاجلة وستطهر مياه العلم والمعرفة خطاياهم"[٦].

---

(١) ينظر: ميثم الجنابي، **حكمة الروح الصوفي**، مصدر سابق، ص٢٨-٢٩.

(٢) نظلة أحمد نائل الجبوري، **خصائص التجربة الصوفية في الإسلام**، مصدر سابق، ص١٢٧،١٢٩.

(*) الشيخ: هو المرشد والدليل او الطريق إلى الله سبحانه، يرتاده من أراد الوصول. (للمزيد ينظر: نظلة أحمد نائل الجبوري، **خصائص التجربة الصوفية في الإسلام**، مصدر سابق، ص٤٦).

(٣) ميثم الجنابي، **حكمة الروح الصوفي**، مصدر سابق، ص٤٦.

(٤) **نهج البلاغة؛ خطب، رسائل، كلام، وصايا، عهود، حكم، ومواعظ، ج٢**، مصدر سابق، ص١٢٤.

(٥) ميثم الجنابي، **حكمة الروح الصوفي**، مصدر سابق، ص٤٧.

(٦)×××، **الكيتا؛ كتاب الهندوسية المقدس**، النشيد الخامس(١٧)، مصدر سابق، ص٦١.

فإن تصيّر الأنا بالحق، فمعنى ذلك هو تجربة الفناء في الحق التي يبدؤها المريد بالدخول في الطريق وينتهي منها بالخروج منه، أنها تجربة المرور في المقامات وبناء مكونات الروح المبدع في الأفعال والأخلاق والأحوال، أي فناء شهواته والبقاء بنيته وإخلاصه، والفناء عن رغباته بالبقاء في صدق إنابته، والفناء عن أخلاقه الرذيلة بالبقاء في فضائلها، والفناء عن الحدثان والبقاء بصفات الحق، والفناء عن الخلق والبقاء بالحق، وهي ليست هذه بدورها سوى البوابة المتفتحة على آفاق الارتقاء غير المتناهي لتجربة الفناء في الحق وتهذيب الروح المبدع في إبداعه[١]. فـ"القلوب تعرفه والعقول لا تدركه"[٢]. فنجد الإمام علي(عَلَيهِالسَّلام) يوصي ابنه قائلاً: "يَا بُنَيَّ...اعلَمْ أَنَّ مَالِكَ الْمَوْتِ هُوَ مَالِكُ الحَيَاةِ، وَأَنَّ الْخَالِقَ هُوَ الْمُمِيتُ، وَأَنَّ الْمُفْنِيَ هُوَ الْمُعِيدُ، وَأَنَّ الْمُبْتَلِيَ هُوَ الْمُعَافِي..."[٣]. وقال(عَلَيهِالسَّلام) :"الْعَدْلُ يَضَعُ الْأُمُورَ مَوَاضِعَهَا،...، وَالْعَدْلُ سَائِسٌ عَامٌّ"[٤] أي لا يستقيم شيء من الحياة إلّا به، بل لا يستقيم الكون بما فيه ومن فيه إلّا بالعدالة الإلهية. قانون العدل العقلي؛ لأن العقل الخالص من العواطف، وهو إلهي؛ لأن الله سبحانه هو الحق والعدل وخالق الطبيعة والوجدان والعقل، أما القانون الوضعي فهو الذي يصدر عن إرادة إنسانية سواء أكانت إرادة فرد واحد أم أهل الأرض كلهم[٥]، ونقف الان على ذخائر النفس لملاقاة الفناء ونتائجه.

اولاً: ذخائر النفس لمُلاقاة الفناء

أ. مقام التوبة

تقوم الحصيلة العامة لصيرورة التوبة أن يتوب الإنسان من كل شيء سوى مخافة الله توبة لا نهاية لها. وفي الورع أن لا يبقى في قلبه شيء غير الله، وفي الزهد أن ينسى الزهد في الزهد باستغراق الهم بالله والزهد في كل ما سواه، وفي الفقر أن يرى عدم كل ما سوى الله، وفي الصبر أن يصبر في الله ولله وبالله[٦]. وقال الإمام الصادق(عَلَيهِالسَّلام) :"إذا تاب العبد توبة نصوحاً، أحبه الله تعالى فستر عليه في الدنيا والآخرة"[٧]، ولا تستقيم التوبة إلا بالمحاسبة، فبالمحاسبة حفظ الأنفاس وضبط الحواس ورعاية الأوقات وإيثار المهمات، كل ذلك يجعل المحاسبة والمراقبة والرعاية من ضرورات مقام التوبة.

---

(١) ينظر: ميثم الجنابي، **حكمة الروح الصوفي**، مصدر سابق، ص٢١١.
(٢) المصدر السابق، ص٢١٨.
(٣) **نهج البلاغة؛ خطب، رسائل، كلام، وصايا، عهود، حكم، ومواعظ**، ج٣ ، مصدر سابق، ص٤٣.
(٤) المصدر السابق نفسه،ص٤٢٩.
(٥) ينظر: محمد جواد مغنية، **فلسفة الأخلاق في الإسلام**، مصدر سابق، ص٦٣.
(٦) ينظر: ميثم الجنابي، **حكمة الروح الصوفي**، مصدر سابق، ص٢١٠.
(٧) الكليني، **أصول الكافي**، ج ١٠، مصدر سابق، ص١٦٧.

ويضع الإمام علي(عَلَيهِالسَّلَام) شروطاً للتوبة وهي[١]:

١. الندم على ما مضى.
٢. العزم على ترك العود إلى الذنب أبداً.
٣. أن تؤدي إلى المخلوقين حقوقهم حتى تلقى الله أملس، ليس عليك تبعة.

فمقام التوبة الورع، والورع والزهد، والزهد الفقر، والفقر الصبر، ففي ترابط المقامات تتجلى الحركة التلقائية للانا في سمو فنائها في الحق، كون التوبة أولى المقامات يجعلها قوام كل مقام ومفتاح كل حال، وهي حصيلة تحدد فعالية المجاهدة وقدرتها على تعمير مقومات التوبة، فالمجاهدة تتحقق بتحقيق الرعاية والمراقبة، ولا تستقيم التوبة إلا بصدق المجاهدة، وان صدق المجاهدة يؤدي إلى صحة التوبة، ومن ثم صحة الاتصال الدائم للحق.

ب. الاخلاص في العبادة

الاخلاص: هو "تصفية السر والقلب والعمل، والخالص هو الذي لا باعث له إلا طلب الحق"[٢] فمن تطابقت أفكاره وأعماله وأقواله مع ما جاء في القرآن الكريم فهو مخلص لله سبحانه وتعالى وسيكون الباري دائماً في عونه ونصره في حربه القائمة في كوامنه ليصل بعد ذلك إلى أهدافه السامية [٣]، ومنها إرادة وجه الله تعالى بالعمل، فلا يمازج العمل ما يشوبه من الرغبات العاجلة للنفس، فهو ثمرة من ثمار التوحيد الكامل الذي هو إفراد الله تعالى بالعبادة والاستعانة، ويعبر عنه قوله تعالى: ﴿ **إِيَّاكَ نَعْبُدُ وَإِيَّاكَ نَسْتَعِينُ**﴾[٤]، لقد "قدّم المفعول به(**إياك**) على فعل العبادة وعلى فعل الاستعانة ولم يقل (**نعبدك ونستعين بك**)؛ لأن ذلك يدخل في باب الاختصاص بالله سبحانه وتعالى فحسب وللتذكير بأهمية المتقدم"[٥]. فالإخلاص في العبادة والاستعانة سر بين العبد وربه، ويمثل جوهر العمل في الإسلام، فالله يريد عبادة نقية خالصة لوجهه، ومن ثم فإن عبادة الرسوم أو الشكل أو المظهر لا ترتقي إلى مرتبة الإخلاص، فإن حقيقة العبادة، ليست شكلا يتعلق بالمظهر أو يتصل بالجسد، ولكنها سر يتعلق بالقلب، وإخلاص ينبع من الروح. وأن رسول الله (صَلَّى اللهُ عَلَيهِ وآله وَسَلَّمَ) قال: **ألا إنه من يغالب أمرَ الله يغلبه، ومن يهجر عمل الله يسوءُ**"[٦] فالإيمان بالقلب واساسه الاخلاص

---

(١) ينظر: محمد مهدي النراقي، **جامع السعادات**، ج ٣، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، د.ت، ص٦٢.

(٢) عبد المنعم الحفني، **المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة**، مصدر سابق، ص٣٠.

(٣) ينظر: حسين مظاهري، **جهاد النفس**،ج٢، مصدر سابق، ص٢٠٨.

(٤) سورة الفاتحة، الآية/ ٥.

(٥) صباح عباس عنوز، **إعجازية التكوين الاسلوبي في النص القرآني؛ ومهمتا البيان التفسيرية والتأويلية**، المركز الاسلامي الثقافي، لبنان، ٢٠١٧ ، ص٧١.

(٦) علاء الدين علي المتقي بن حسام الدين الهندي، **كنز العمال؛ في سنن الاقوال والافعال**، ج٣، تحقيق: محمود عمر الدمياط، ، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٨، ص٢٠.

بالقول والفعل. ويبين (الغزالي) في الإحياء حقيقة الإخلاص بقوله: "اعلم إن كل شيء يتصور أنه يشوبه غيره، فإذا صفا عن شوبه وخلص عنه سمى خالصاً، ويسمى الفعل المصفى المخلص: إخلاصاً"[١].

فالمتقي لا يعرف ملجأ غير الله تعالى ولا يعرف مكاناً تأتيه منه النعم غيره تعالت أسماؤه وأخيراً فإن الباري يعين المتقي للوصول إلى الهدف السامي ألا وهو الفوز على نفسه الأمارة بالسوء في صراعه مع الخلجات والأهواء النفسية البغيضة، ولا يتأتى للإنسان الفوز بذلك إلا بالالتزام لأمر الله على لسان رسوله الكريم (صَلَّى الله عَلَيهِ وآله وَسَلَّمَ) وعترته الطاهرين من بعده سلام الله عليهم أجمعين. فمحرك الإنسان نحو الله هو الفكر والتفكير بالعواقب التي سيلاقيها البشر بعد انتقاله من دار الفناء إلى دار البقاء، على العكس من ذلك، نرى الفرد الذي اتخذ إلهه هواه ضالاً تائهاً ضائعاً وفي الآخرة ينتظره العذاب الأليم[٢]:﴿ **أَفَرَأَيْتَ مَنِ اتَّخَذَ إِلَهَهُ هَوَاهُ وَأَضَلَّهُ اللَّهُ عَلَى عِلْمٍ وَخَتَمَ عَلَى سَمْعِهِ وَقَلْبِهِ وَجَعَلَ عَلَى بَصَرِهِ غِشَاوَةً فَمَن يَهْدِيهِ مِن بَعْدِ اللَّهِ أَفَلَا تَذَكَّرُونَ**﴾[٣]، فعلى العبد ان يكون مخلصاً في عبادته وينتصر على عدوه، بينما يربط (الفارابي) مفهوم الخشوع بفكرة الاخلاص التي تتطلب من الإنسان "القيام بسلسلة من الطقوس والعبادات التي يمكن له من خلالها أن ينقطع عن السعي للحصول على اللذات والخبرات في الحياة الكائنة لينال الجزاء الأعظم والأفضل"[٤]، وهكذا يتبين معنى الاخلاص في العبادة عند العارفين معنى العبودية لله سبحانه، ويُصبح من ذخائر لقاء الفناء.

ج. إماتة الشهوات

(الصبر) هو حبس النفس عن السعي في هواها، حبسها في مُجاهدتها لمرضاة مولاها. فمن قطع شغل الهوى والشهوات سقطت له أثقال المجاهدة، ووجدت معه علامة الطاعة لفقد حلاوة المعصية، وسكنت النفس بالطمأنينة لمعاينة القلب للشهادة، أي كل ما يؤدي إلى سكون الخوف في القلب في مستويات التقوى والحذر والخشية والوجل. إذ الزهد في جوهره هو الجهاد الأكبر (جهاد النفس) وهو اختيار الفقر والرضا بالفقد، أي ألاّ يفرح صاحبه بعاجل موجود من حظ النفس ولا يحزن على مفقود من ذلك[٥].

وتتم عملية الجهاد الأكبر بين عدة مصطلحات متضادة متعارضة منها: النفس اللوامة والنفس الأمارة إذ اقترن اللوم في القرآن الكريم بالنفس اللوامة، فلوم النفس تجلٍ من تجليات النفس البشرية وطورٌ من أطوارها، فالنفس تتنور بنور القلب وتتنبه به عن سنة الغفلة، فبدأت بإصلاح حالها مترددة بين جهتي

---

(١) محمد فتحي عبد الله وآخرون، **موسوعة الأخلاق**، سلسلة الموسوعات الإسلامية المتخصصة (١١)، تقديم: محمد عبد الفضيل القوصي، المجلس الاعلى للشئون الاسلامية، القاهرة، ٢٠١٢، ص٩٢-٩٣.

(٢) ينظر: محمد فتحي عبد الله وآخرون، **موسوعة الأخلاق**، مصدر سابق، ص٢٠٨-٢٠٩.

(٣) سورة الجاثية، الآية/ ٢٣.

(٤) لاهاي عبد الحسين، **الملاح الاجتماعية في أعمال عدد من الفلاسفة المسلمين**، مصدر سابق، ص٥٥.

(٥) ينظر: ميثم الجنابي، **حكمة الروح الصوفي**، مصدر سابق، ص٢٠٣.

الربوبية والخلقية، فكلما صدرت منها سيئة بحكم جبلتها الظلمانية وسجيتها، تداركها نور التنبيه الإلهي فأخذت تلوم نفسها، مستغفره راجعة إلى باب الغفار الرحيم[١]. فمن تمكن من منع نفسه وردعها عن المعاصي برزت فيه حالة سماها القرآن (النفس اللوامة) أو ما أصطلح عليه بالوجدان الأخلاقي، وهذه النفس اللوامة تساعد الإنسان كثيراً في انتصاره على البعد الحيواني الذي يصطرع مع البعد الإنساني في حرب ضروس[٢]. قال تعالى:﴿ **وَاسْتَعِينُوا بِالصَّبْرِ وَالصَّلَاةِ** ﴾[٣].

أما المقصود بالنفس الأمارة هو البعد الحيواني للإنسان، والذي يسمى أيضاً الرغبات والغرائز. فأسموه الفلاسفة الجسم، وأسموه العرفاء البعد البهيمي والناسوتي. وهي معارض للنفس اللوامة وفي صراع مستمر دائم معها فالشخص الذي ينتصر، ويتمكن من أسر وترويض وتهذيب العدو(النفس الامارة) يصل إلى سعادة الدنيا والآخرة، وهذا هو معنى الانتصار[٤]. وكما قال رجل لأبي ذر: أطرفني بشيء من العلم، فقال له: أن قدرت أن لا تسيء إلى من تحب فافعل. فقال له الرجل: وهل رأيت أحداً يسيء إلى من يحبه؟ قال: نعم، نفسك أحب الأنفس إليك، فإذا أنت عصيت الله فقد أسأت إليها[٥]. فالإيمان هو: "معرفة بالقلب، وتصريح باللسان وعمل بالأركان". وإذا لم يكن بمقدور الإيمان أن يحرك في الإنسان شيئاً، فإن هذا يكشف عن حالة ضعف الإيمان أو انعدامه؛ لأن الصراع داخل النفس صراع بين الحالة التكاملية وحالة الانحطاط النابعة من الهوى، وأي من الحالتين تغلب تكون له الهيمنة[٦]. وأن دواء ترويض النفس من الهوى يحتاج إلى المجاهدة، قال تعالى: ﴿ **وَأَمَّا مَنْ خَافَ مَقَامَ رَبِّهِ وَنَهَى النَّفْسَ عَنِ الْهَوَى**﴾[٧]، وكما قال الإمام علي(عَلَيهِ السَّلَام) :"لا عدو أعدى على المرء من نفسه، ولا عاجز أعجز ممن أهمل نفسه فأهلكها"[٨].

كما يحث الإمام علي(عَلَيهِالسَّلَام) ليس بمجاهدة النفس الأمارة فحسب، بل يدفع الإنسان لتقوية جهاد أخيه الإنسان، فإذا أراد المحبة للأخر غرس الإيمان والمجاهدة في قلبه ونفسه، وهي الوسيلة الفُضلى، حتى يكون أخاً له في الدين، لأن عملية التناغم النفسي هي دلالة واضحة على الحب فهو القائل: "**وَاعْلَمُوا أَنَّ عِبَادَ اللهِ الْمُسْتَحْفَظِينَ عِلْمَهُ...يتَوَاصَلُونَ بِالْوِلاَيَةِ، وَيَتَلاَقَوْنَ بِالْـمَحَبَّةِ**"[٩]، ولكي يحقق الإنسان شخصيته

(١) ينظر: عباس يوسف الحداد، **العذل الديني والمعرفي في الشعر الصوفي**، ط٢، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ٢٠٠٩، ص١٥٨.

(٢) ينظر: حسين مظاهري، **جهاد النفس**، ج٢، مصدر سابق، ص١٩٨.

(٣) سورة البقرة، الآية/٤٥.

(٤) ينظر: حسين مظاهري، **جهاد النفس**،ج٢، مصدر سابق، ص٥٩.

(٥) محمد جواد مغنية، **فلسفة الأخلاق في الإسلام**، مصدر سابق، ص١٣٤-١٣٥.

(٦) مهدي العطار، **محاضرات أخلاقية**، مراجعة وتقديم: محمد سليمان، المركز الثقافي للنشر والتوزيع، بيروت، ٢٠٠٣، ص٩٤-٩٦.

(٧) سورة النازعات، الآية/ ٤٠.

(٨) الميرزا حسين النوري، **مستدرك الوسائل ومستنبط المسائل**، ج ١١، ط٢، مؤسسة آل البيت عليهم السلام لإحياء التراث، قم المقدسة، ١٩٨٨، ص١٤٠.

(٩) **نهج البلاغة؛ خطب، رسائل، كلام، وصايا، عهود، حكم، ومواعظ**، ج٢، خطبة١١٢، مصدر سابق، ص٤٠٢.

وإنسانيته يجب عليه أن يقاتل بعقله، قال الإمام علي(عَلَيهِ السَّلام) :**"فَاحْذَرُوا عِبَادَ اللهِ حَذَرَ الْغَالِبِ لِنَفْسِهِ، الْمَانِعِ لِشَهْوَتِهِ، النَّاظِرِ بِعَقْلِهِ، فإن الأمْرَ وَاضِحٌ، وَالْعَلَمَ قَائِمٌ"**[١]. وهي المحور الذي يدور حوله علم الأخلاق. نستنتج من تشبيهه الهوى بالعدو أن الهوى مما يجب على كل عاقل لبيب متفكر أن يحاربه، ويجاهده، ويمتنع عن الانقياد إلى رغباته وميوله[٢].وعليه أن يتوجه إلى الله سبحانه وتعالى للاستعانة به على غلبة النفس، يقول الإمام علي(عَلَيهِ السَّلام) في دعاء الصباح: "وإن خذلني نصرك عند محاربة النفس والشيطان، فقد وكلني خذلانك إلى حيث النصب والحرمان"[٣]. وقال الإمام الجواد (عَلَيهِ السَّلام): "من وافق هواه فقد أعطى عدوه مناه". وقد يكون الإنسان هو المخلوق الوحيد الذي يجاهد ويصارع نفسه بنفسه [٤].

أما (الغزالي) فقد وضع التلقائية الملازمة لصيرورة الأنا المبدعة ابتداء بالتوبة وانتهاء بالمحبة. فالمقام الأول وهو مقام التوبة أو مبدأ طريق السالكين والرجوع إلى الحق، وفاعليتها وقيمتها في وضعها أقدام السائرين على صراط الاستقامة الظاهرة والباطنة للإرادة. وهي بداية الحق. وبداية مقام الصبر قتال شهوات النفس بثبات باعث الدين (الأخلاق) وهذا صبر دائم لا يقطعه إلا الموت[٥]، فالمجاهدة ترتبط بالجانب البدني الحسي للمريد لمحاربة نوازعه بملازمة التهجد والعبادة والخلو والعزلة، وترتبط الرياضة بالجانب النفسي له متمثلة بالأحوال- المتحققة بعد اجتياز عتبة المجاهدة البدنية الحسية- من فناء وبقاء[٦].

فالمجاهدة هي التجربة القائمة على الربط بين الشريعة والحقيقة، والمؤكدة للطابع الأخلاقي في تربية وإصلاح النفس، كمحاسبة النفس والمعرفة والفناء والبقاء والذكر، مقترنة بالحب الإلهي منبثقة منه، وفناء لإرادة الإنسان في إرادة الله، لذا تصبح هذه التجربة بالآتي سلسلة الحركات الوجدانية والإرادية تخضع للإرادة الإلهية في مقام الفناء بشكل خاص[٧]. ومصداق ذلك (ميثم التمار) الذي بلغ مراحل عالم الملكوت في أربعة أعوام صاحب فيها ابن عم رسول الله (صَلَّى الله عَلَيهِ وآله وَسَلَّمَ) فتعلم منه تأديب النفس الأمارة، لينتصر عليها في جهاد كبير [٨].

وعند قراءتنا للآية القرآنية ﴿**إِنَّ شَرَّ الدَّوَابِّ عِنْدَ اللَّهِ الصُّمُّ الْبُكْمُ الَّذِينَ لَا يَعْقِلُونَ**﴾[٩] نجد عاقبة بعض من الناس تؤول إلى جهنم، فهم لديهم عين المعنوية والبصيرة، ولكنهم خسروها بسبب الذنوب، بمعنى أن

---

(١) **نهج البلاغة؛ خطب، رسائل، كلام، وصايا، عهود، حكم، ومواعظ**، ج٢، الخطبة١٥٩، ص٢٦٨-٢٦٩.
(٢) مهدي العطار، **محاضرات أخلاقية**، مصدر سابق، ص١٩٢.
(٣) عباس القمي، **مفاتيح الجنان**، مصدر سابق، ص٧٧.
(٤) محمد جواد مغنية، **فلسفة الأخلاق في الإسلام**، مصدر سابق، ص١٩٦-١٩٧.
(٥) ينظر: ميثم الجنابي، **حكمة الروح الصوفي**، ط١، مصدر سابق، ص٢٠٤.
(٦) ينظر: نظلة أحمد نائل الجبوري، **خصائص التجربة الصوفية في الإسلام**، مصدر سابق، ص٣٠-٣١.
(٧) ينظر: المصدر السابق، ص٥٧،٦٣.
(٨) ينظر: حسين مظاهري، **جهاد النفس**،ج٢، مصدر سابق، ص٢٠٠.
(٩) سورة الأنفال، الآية/ ٢٢.

البعد المادي فنى وهُزم في الجهاد الأكبر. ومن هنا تتضح أحد أدلة الوجود والتجرد أن الإنسان يتكون من البعد المعنوي الملكوتي، والبعد البهيمي الناسوتي، وهذان الجانبان في نزاع مستمر، وإذا تغلب جانبنا المعنوي والروحي فنحن مرفوعين الرأس، وإلّا حصل العكس. إذن إنسانيتنا في بعدنا الملكوتي، فالإنسان هو المسؤول عن تكوين وجدان أخلاقي، وتسامح وحب للآخرين وتفان من أجلهم[١]. أن طريق الفناء ترويض للنفس ومجاهدة عن التفكير في الإثم وتعويدها على انشغال القلب كليا بما هو خير لكي يصبح وجدان السالك الحقيقي محطة للمحبة الإلهية[٢].

الواضح أن الجهاد الأكبر أصعب بكثير من الجهاد الأصغر، وهو معركة النفس مع غرائزها لهذا يجب الاستعانة بقوة الايمان، لهذا يجب أن ننتصر لقيم الخير لننال رعاية وعناية الباري عز وجل، وأن تكون يد الله فوق رؤوسنا دائماً، ولا نجد أكثر تعبيراً من هذه الآية **المباركة:**﴿ **أَفَمَنْ أَسَّسَ بُنْيَانَهُ عَلَى تَقْوَى مِنَ اللَّهِ وَرِضْوَانٍ خَيْرٌ أَم مَّنْ أَسَّسَ بُنْيَانَهُ عَلَى شَفَا جُرُفٍ هَارٍ فَانْهَارَ بِهِ فِي نَارِ جَهَنَّمَ وَاللَّهُ لَا يَهْدِي الْقَوْمَ الظَّالِمِينَ**﴾[٣]، فالحياة من دون الايمان بالله كمنزل في حافة الهاوية وهي مُعرضة لخطر السيول ولن يدوم طويلاً، لأن الحياة من دون الله ليس فيها سوى الرعب والقلق والحيرة والاضطراب في الدنيا والاخرة. وكما يقول أمير المؤمنين (عَلَيهِالسَّلَام) :"الدنيا بحر عميق يغرق فيه خلق كثير"[٤] وقال الإمام زين العابدين بن علي (عَلَيهِالسَّلَام) :"**ولا تركنوا إلى زهرة الدنيا وما فيها ركون من اتخذها دار قرار، ومنزل استيطان، فإنها دار بلغة ومنزلُ قلعة ودار عمل، فتزودوا فإن خير الزاد الأعمال الصالحة منها قبل أن تخرجوا منها**"[٥]. إن المتتبع لهذا الحديث الشريف هو تبصرة وتذكير واضح للمتلقي ففيه نصحٌ بالابتعاد عن ملذات الدنيا والحذر كما هو ظاهر في حديثه الشريف (عَلَيهِالسَّلَام) من الركون للدنيا بملذاتها الدنيوية، "**إن أحاديث أهل البيت**(عَلَيهِمالسَّلَام) **تتخذ من سياقاتها وظائف إرشادية تُبَصّر المتلقي بما قد يغفل عنه... وقد حذرنا الإمام**(عَلَيهِالسَّلَام) **من الركون اليها فهي زائلة**"[٦] وقد ساعد التشبيه على تبيان المطلوب من النصّ.

ومما تقدم يتضح أن المجاهدة البدنية والروحية هي المجاهدة الظاهرة عبر ما يؤدي الفرد المتفاني في حب الله من متطلبات الشريعة وآدابها، وأن الرياضة الروحية هي الداعية إلى التغيير المعنوي للباطن، فحقيقة الإنسان تكمن في بعده المعنوي وليس المادي الذي يتحقق بعقله، فالمعرفة مهمة، وبروحه ووجدانه الأخلاقي يُبنى التزامه الديني، أي إفناء الرغبات والنزوات والانتصار عليها في حرب النفس الأمارة بالسوء، وأحياناً أخرى يكون البعد المعنوي هو الذي يفنى ويُغلب بسبب الذنوب، وعليه فالفناء سلاح ذو حدين،

---

(١) حسين مظاهري، **جهاد النفس**،ج٢، مصدر سابق، ص٤٩.

(٢) عبد القادر ممدوح، **فلسفة التصوف**، مصدر سابق، ص٦٩.

(٣) سورة التوبة، الآية/ ١٠٩.

(٤) عباس القمي، **سفينة البحار ومدينة الحكمة والآثار**، مج١،ط٢، دار الاسوة للطباعة والنشر، قم،١٤١٧هـ، ص٤٦٧. نقلا عن: حسين مظاهري، **جهاد النفس**، ج٢، مصدر سابق، ص٦٤،٦٧.

(٥) المجلسي، **بحار الأنوار**، تحقيق: عبد الرحيم الرباني الشيرازي، ط٣، ج ١٧، مؤسسة الوفاء، بيروت،١٩٨٣، ص ٣١٧.

(٦) صباح عباس عنوز، **الأداء البلاغي في الحديث الشريف**، مصدر سابق، ص٥٣.

فالشخص الذي يمتلك قوة الإرادة وأماته العوارض يتمكن من الفناء باتجاه الخالق عز وجل أي انتصار الجانب الروحي. أما الذي يمتلك قوة إرادة دنيوية عكسية فيميت الجانب المعنوي ويفنى لديه لحساب الجانب المادي الدنيوي، أي انتصار الجانب الجسمي.

د. **الثبات في التغير**

نعني به بقاء الإنسان على حالٍ واحدةٍ مطمئنة بقضاء الله تعالى، إذ قال سبحانه:﴿ أُولَئِكَ كَتَبَ فِي قُلُوبِهِمُ الْإِيمَانَ وَأَيَّدَهُم بِرُوحٍ مِّنْهُ ﴾[١]، وقال الإمام أمير المؤمنين (عَلَيهِالسَّلَام):"**كَفَى بِالْقَنَاعَةِ مُلْكاً، وَبِحُسْنِ الْخُلُقِ نَعِيماً**"[٢]. أي القناعة تُغني عن الملك والمال، فالمريد يتقدم بثبات وقناعة تامة نحو الفناء في عبادة الله وحده ليصل إلى التوحيد التام المعنوي.

إن الاكتمال في تجربة الفناء يعني البقاء في إمكاناته غير المتناهية، وإمكانية لا متناهية للروح في تجليات ذاته الحرة. إذ تفترض حقيقة الفناء البقاء في بدائله الأرقى. وليست هذه البدائل سوى الإمكانية الثابتة على التغير بمعايير المطلق؛ لأن الفناء هو الانتقال الدائم من الأدنى إلى الأرقى، ومن هنا يقسم على سبع طبقات بوصفها درجاته الكبرى العامة، فالنوع الأول: هو فناء المعاصي أو الفناء عن المخالفات، والنوع الثاني: هو الفناء عن الأفعال برؤية فعل الله بحيث يرى الفعل لله من خلف حجب الأكوان، والنوع الثالث: هو الفناء عن صفات المخلوقين بحيث يكون دائناً في الدنيا، والنوع الرابع: هو الفناء عن الذات (الأنا) بشهود شاهد الحق فيها، والنوع الخامس: هو الفناء عن كل العالم بشهود الحق، والنوع السادس: هو الفناء عن كل ما سوى الله بالله، والنوع السابع: هو الفناء عن صفات الحق ونسبها[٣]، ويُعد الاخير أعلى مراتب الفناء الروحي.

فالصلاة هي الوساطة الحقيقية للوصول إلى كمال القرب من الله، والزكاة هي بذل النفس والروح والجسد بالإخلاص للحق، والصوم هو الإمساك عما سوى الحق بالفناء فيه، والحج هو الوصول إلى حقيقة المعرفة بالبقاء فيها بعد الفناء في الحق"[٤]، فإن أدى العبد هذه الأمور بإخلاص واعطى حق مصاديقها بعد أن سيطرت النفس اللوامة على النفس الامارة بمعركة الجهاد الأكبر عندها فقط وصل إلى مرحلة الثبات.

ولا تعني طبقات الفناء هنا سوى درجاته المتراكمة فيما أسميته بمبدأ الثبات في التغير، فالفناء يفترض المرور بفناء الظاهر في الظاهر والباطن في الباطن وبلوغ وحدتهما بوصفها حركة دائمة للحقيقة، فدرجات الفناء هي درجات الصيرورة المتحررة للروح المبدع في بلوغ حقائقه[٥].

---

(١) سورة المجادلة، الآية/ ٢٢.

(٢) نهج البلاغة؛ خطب، رسائل، كلام، وصايا، عهود، حكم، ومواعظ، ج١-٤، الحكمة ٢٣٠، مصدر سابق، ص٦٥٦.

(٣) ينظر: ميثم الجنابي، حكمة الروح الصوفي، مصدر سابق، ص٢١٣-٢١٤.

(٤) المصدر السابق، ص٣٤٤.

(٥) ميثم الجنابي، حكمة الروح الصوفي، مصدر سابق، ص٢١٤.

فالتوكل على الحق بمعرفة حقيقة التوحيد يورث الطمأنينة والثقة أو الاكتفاء بالأسباب الخفية عن الأسباب الظاهرة، ومن ثم بلوغ حقيقته في أن يفني توكله في توكله، فالثبات في مقام التوبة بلوغ التوبة في التوبة، والثبات في مقام الزهد يفترض بلوغ الزهد في الزهد، والثبات في مقام الصبر يفترض بلوغ الصبر في الصبر وهكذا بالنسبة للمقامات الأخرى. بمعنى الثبات في التغير، الذي يؤدي إلى الفناء في المقام والبقاء في حقائقه المتعالية، وتؤدي هذه العملية في نهاية المطاف إلى صيرورة الروح المبدع بوصفها نفياً شاملاً للانا في الذات، ونفياً للذات في تجارب الفناء في الحق[١]، وهناك من مكنه الحق من جميع المقامات مثل النبي محمد(صَلَّى الله عَلَيهِ وآله وَسَلَّمَ)، واهل بيته الاطهار (عليهم السلام).

هـ. الأخلاق

إن مصدر علم الأخلاق هو كتاب الله وسنة نبيه وآله الأطهار والعقل والمشاهدة والفطرة [٢]، أما مبادئ الأخلاقي وقيمها فتكون بوحي من الله سبحانه[*] وأن الفرد الأخلاقي يحتكم إلى دينه وضميره معاً؛ لأن الإيمان، والضمير كلاهما من الحقائق الكامنة في ذات الإنسان وأعماقه لا في خارجه[٣]. إن الأخلاق الإسلامية تمثل الجانب الإنساني المتجه نحو الكمال الذاتي والاجتماعي. ولدى الإنسان صفات كثيرة حسنة. ومجموع هذه الصفات هو الملكات التي تمكنه من الوصول إلى الكمال؛ ولذا نجد علماء الأخلاق يبحثون في هذه الملكات من حيث اتصافها بالاعتدال أو الانحراف، وأنها قابلة للتهذيب أم لا[٤].

إن التخلق بالأخلاق التي أرادها الله سبحانه هو نمط مشاهدة وتذوق الصلة الداخلية بين النسبي والمطلق في السعي نحو الكمال الأخلاقي، لتتجمع وتذوب وتتصهر مكونات الأدب بهيئة النفس المتجردة عما سوى الحق، فإن أدب المريد في مستواه المتفاني هو أدب تقليد الحق (المطلق)، ما هو إلا صيغة التجرد عن هوى النفس[٥]، فالقاعدة الأخلاقية تقوم على معيار إلهي وعقلي وتنطلق منه إلى التطبيق والعمل؛ لأن العلم والعمل لا يصلحان إلا على أساس الخلق الكريم، ومن هنا قسموا علم الأخلاق على نظري وعملي. والنظري هو الذي يبحث عن أسس الخير المطلق وفكرة الفضيلة، مثل البحث عن العبادة من حيث هي عبادة لا من حيث هي صوم أو صلاة فقط. أما علم الأخلاق العملي يبحث عن مصاديق الخير التي تقع

---

(١) ميثم الجنابي، **حكمة الروح الصوفي**، مصدر سابق، ص٢٠٨-٢٠٩.

(٢) محمد جواد مغنية، **فلسفة الأخلاق في الإسلام**، مصدر سابق، ص١٣.

(*) أن كثيراً من الفلاسفة ربط الأخلاق بالطبيعة البشرية وعدّوها ظاهرة إنسانية لا صلة لها بالدين، وإن اتفق مع بعض أو كثير من مبادئ الإسلام. (نقلاً عن: محمد جواد مغنية، **فلسفة الأخلاق في الإسلام**، مصدر سابق، ص١٥).

(٣) محمد جواد مغنية، **فلسفة الأخلاق في الإسلام**، مصدر سابق ، ص١٥-١٦.

(٤) الشيخ مهدي العطار، **محاضرات أخلاقية**، مصدر سابق، ص٢٦.

(٥) ينظر: ميثم الجنابي، **حكمة الروح الصوفي**، مصدر سابق، ص٩٩.

تحت الحواس والفضائل الخارجية كالوفاء بالأمانة والإحسان إلى المعوزين[١]. وفي خطبة الإمام علي (عَلَيهِ السَّلام) :"مَنْ لَمْ يُعَنْ عَلَى نَفْسِهِ حَتَّى يَكُونَ لَهُ مِنْهَا وَاعِظٌ وَزَاجِرٌ لَمْ يَكُنْ لَهُ مِنْ غَيْرِهَا لَا زَاجِرٌ وَلَا وَاعِظٌ"[٢]، وهذا الواعظ هو الذي عناه الأخلاقيون بالحاسة الخلقية والضمير الأخلاقي، أي يعظ نفسه بنفسه.

والخلاصة أن العلم النظري للأخلاق مجرد معرفة، والعلم العملي سلوك، والصلة بينهما تماماً كالصلة بين اليد والعمل بها، وبين العين ورؤية الطريق، وكذلك الأخلاق، علم وعمل كما قال الإمام أمير المؤمنين (عَلَيهِالسَّلام) في وصف أخ له في الله: "كان يفعل ما يقول، ولا يقول ما لا يفعل"[٣] فإنه يكشف عن الصلة الوثيقة بين الفعل والقول، كما هو الإسلام والأخلاق.

إن الخير والشر هنا يتعلقان بأفعال الإنسان ويصدران عنه، فالخير الأخلاقي يطلق على الأفعال المحمودة والفضائل، وعلى كل ما يحق للإرادة أن تتشوق له وتسعى إليه من أمور، والشر الأخلاقي يطلق على الأفعال المذمومة والرذائل، وعلى كل ما يحق للإرادة أن تقاومه"[٤].

ومنبع الأدب هو السجية الصالحة والمنح الإلهية. والإقرار بجدلية (الفناء) الدائم لبلوغ الاعتدال. وطبيعة التجربة الفردية للسمو الأخلاقي، التي تفترض في ضرورة أفعالها عن المطلق. وما يترتب على ذلك من مذاق خاص لسر اللسان والوجدان. ويُعد النبي محمد(صَلَّى الله عَلَيهِ وآله وَسَلَّمَ) مجمع الآداب ظاهراً وباطناً[٥].

إن سعي السالك للفناء في التوحيد هو الصيغة الظاهرية لإبداع وحدة الفناء الداخلي، الذي يضمحل حال بلوغه، ذلك يعني أن أدب السالك الروحي هو إن أدبه الجسدي ومسعاه النهائي يصب في اتجاه إلغاء وتذليل ثنائيات الروح والجسد، لهذا أكد أصحاب هذا الاتجاه أن الأدب هو كمال الأشياء ولا يصفو إلا للأنبياء والصديقين، فمن قهر نفسه بالأدب فهو يعبد الله بإخلاص، وهي تربية تبتدئ وتنتهي بوحدة العلم والعمل المرنة (اللانهائية) بوصفها أسلوباً لتهذيب القلب(الأخلاقي). فالناس في الأدب، على ثلاث طبقات وهم: أهل الدنيا وأكثر آدابهم في الفصاحة والبلاغة وحفظ العلوم، وأهل الدين وأكثر آدابهم في رياض النفس وتأديب الجوارح وترك الشهوات وتجريد الطاعات والمسارعة إلى الخيرات؛ وأهل الخصوصية الذين أكثر آدابهم في طهارة القلوب ومراعاة الأسرار وحسن الأدب في موافق الطلب فهم لا يخضعون في آدابهم لقوى ما خارجية مقننة ليستعيضوا عنها بقواعد الروح الأخلاقي[٦].

---

(١) ينظر: محمد جواد مغنية، **فلسفة الأخلاق في الإسلام**، مصدر سابق، ص٢١، ٥٣-٥٤.

(٢) محمد الريشهري، **ميزان الحكمة**، ج ٤، مؤسسة دار الحديث للطباعة والنشر، قم المقدسة،١٣٧٩هـ، ص ٣٦٠٠.

(٣) محمد جواد مغنية، **فلسفة الأخلاق في الإسلام**، مصدر سابق، ص٥٤-٥٥.

(٤) ابن سينا، **النجاة في المنطق والالهيات**، دار الجيل للطبع والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٢ ، ص٢٨٧.

(٥) ميثم الجنابي، **حكمة الروح الصوفي**، مصدر سابق، ص٧١.

(٦) ينظر: المصدر السابق نفسه، ص٧٤-٧٥.

قال الإمام علي(عَلَيهِالسَّلام):"**هَا إِنَّ ههُنَا لَعِلْماً جَمّاً (وَأَشَارَ إلى صَدره) لَوْ أَصَبْتُ لَهُ حَمَلَةً، بَلَى أَصَبْتُ لَقِناً غَيْرَ مَأْمُون عَلَيْهِ، مُسْتَعْمِلاً آلَةَ الدِّينِ لِلدُّنْيَا، وَمُسْتَظْهِراً بِنِعَمَ اللهِ عَلَى عِبادِهِ، وَبِحُجَجِهِ عَلَى أَوْلِيَائِهِ**"[١]. وعند تطبيق قواعد تأديب النفس بثبات فإنها تؤدي بالضرورة إلى البذل التدريجي للروح، الملازم لعملية (الفناء – البقاء). علة الرغم من أن الانزواء بحد ذاته جزء من منظومة تربية الروح الأخلاقي(تسوية الإرادة). إلا أن شأن كل وسائل السمو الأخلاقي تضمحل حالما تظهر؛ لأنها تفقد استقلاليتها النسبية بفعل ذوبانها في معنى الفعل [٢].

والخلاصة أن الدين يَعدُ العمل بمبدأ العدالة الإنسانية والأحكام العقلية الفطرية نوعاً من طاعة الله وشريعته، كما أن العقل والضمير الحي يرى العمل بأحكام الله وشريعته نوعاً من العمل بمبادئ الأخلاق وقيمها. وشارك به السبع الشداد على حدّ ما قال الإمام علي(عَلَيهِالسَّلام) وقد يزداد الفناء كمالاً عندما يفنى فرد واحد لاتجاه ضدّ سائد عند العموم، بل قد يُهدم بعبقرتيه وعظمته تقاليد الجماعة من الأساس، ويقلب حياة الأمة أو الأمم رأساً على عقب كما فعل رسول الله (صَلَّى الله عَلَيهِ وآله وَسَلَّمَ) الذي أخرج الناس من الظلمات إلى النور[٣]، وهكذا نرى الاخلاق الحقة مصدرها كتاب الله وسنة نبيه محمد(صَلَّى الله عَلَيهِ وآله وَسَلَّمَ) وآله الأطهار (عليهم السلام).

و. **الزهد**

يُعد السالك الزاهد نفسه غريباً في هذا العالم فقد هبطت روحه من العالم العلوي لتصبح أسيرة الجسد ومطالبه الحسية التي لا تترك للروح فرصته للارتقاء إلى عالمها الأول، ومن هنا يرى السالك نفسه في العالم الأرضي غريباً غربة لا تنتهي إلا بالرجوع إلى مولاه عز وجل[٤].

إن النزعة إلى الزهد والتقشف تتم بنُكران الذات، وكبح جماح شهواتها، وتحرير النفس مما تحب وتكره، والشعور بالاستقلال عن الجسد، والتوجه نحو الفناء التام[٥]

ان التجربة الزهدية: هي تجربة تعمل بالتطبيق الواقعي لصور التنسك والزهد الواردة في الآيات القرآنية معنى ومضموناً، وهو ما أرساه أصحابها المعروفون بـ(النساك) و(الزهاد)، من خلال ترك حظوظ الدنيا والتمسك بحظوظ الآخرة عن طريق الطاعات والفرائض الشرعية تمسكا شديداً. مع اعتماد الزهد والتقشف نهجا، والتفاني في طاعة الله سبيلا للوصول إلى حب الله والاستلام المطلق لإرادته. تميزت هذه التجربة بالبكاء المقترن بالخوف والنابع من صور العذاب القرآنية، مع قصر الحياة وكثرة الخطايا فادت بالزهاد إلى الاشتغال بها حتى لم يروا غيرها [٦].

---

(١) **نهج البلاغة؛ خطب، رسائل، كلام، وصايا، عهود، حكم، ومواعظ،** ج٤، الحكمة ١٤٧، مصدر سابق، ص٦٣٧.
(٢) ميثم الجنابي، **حكمة الروح الصوفي**، مصدر سابق، ص٩٠، ٩٨.
(٣) محمد جواد مغنية، **فلسفة الأخلاق في الإسلام**، مصدر سابق، ص١٨-١٩.
(٤) عبد القادر ممدوح، **فلسفة التصوف**، مصدر سابق، ص١٣٠-١٣١.
(٥) قاسم جليل الحسيني، **تداولية المقاربات الصوفية في الخطاب البصري**، مصدر سابق، ٢٠١٦، ص٣٢.
(٦) جورج قنواتي، **الفلسفة وعلم الكلام والتصوف**، مجلة تراث الاسلام، الكويت،١٩٨٨، ص٢٢٦.

فالزهد يُعد من شروط الفناء لدى اهل البيت(عَلَيهِالسَّلام) "الزهد في الدنيا والاشتغال بالذكر والعبادة والغنى عن الناس والقناعة والرضا بالقليل من المطعوم والمشرب والملبس ورعاية الفقراء وترك الشهوات والمجاهدة والورع وقلة النوم والكلام وجمع الهمة والمراقبة والوحشة من الخلق والغربة ولقاء المشايخ والأكل عند الحاجة والكلام عند الضرورة والنوم على الغلبة والجلوس في المساجد"(١). سئل الإمام الصادق(عَلَيهِالسَّلام) عن الزاهد في الدنيا، قال: "الذي يترك حلالها مخافة حسابه ويترك حرامها مخافة عقابه"(٢)، ومن زهد في الدنيا ليوسع على إخوانه، فالذي فرَّ منه في دار الفناء وقع فيه في دار البقاء ولكن الشأن هو الزهد في الدنيا والآخرة تجرداً لله تعالى. فإن الزهاد يمسكون الدنيا على وجه الأدب مع الله تعالى للحكمة(٣).

إذ أن أصل الفناء الروحي المعنوي هو "العكوف على العبادة والانقطاع إلى الله تعالى، والإعراض عن زخرف الدنيا وزينتها، والزهد فيما يقبل عليه الجمهور من لذة أو مال أو جاه، والانفراد عن الخلق في الخلوة للعبادة"(٤)، فضلاً عن أن الفناء هو أحد العلوم الشرعية في الأمة منذ نزول القرآن الكريم، وأصله المعكوف على العبادة والانقطاع إلى الله تعالى والإعراض عن زخرف الدنيا وزينتها، والانفراد عن الخلق(٥). فبداية مقام الزهد في الدنيا، وذلك بأن يعرف أن الدنيا كالثلج الموضوع في الشمس لا يزال في الذوبان إلى الانقراض(٦)، فالزهد علامة على انتباه الإنسان إلى مآل الدنيا، لذلك يترك ما فيها فيكون من ذخائر ملاقاة الفناء.

ز. الاحسان

الإحسان يعد من الفضائل الخلقية التي لا توجد إلا لدى الصفوة الممتازة من ذوي النفوس السامية. وهو أما أن يكون ذاتيا يبقى ولا ينقطع، وأما أن يكون عرضيا ينقطع ولا يدوم. أي لابد أن يكون قد صدر عن نفس خيرة، فإن الفاعل للأحسان والصانع للخير كلما ارتقت نفسه في مرتبة الخيرية فإن هذا الفعل وذلك الصنع يكون أكثر دواماً(٧)، فالفناء الصحيح الصادق المستقيم يوصل إلى مرتبة الإحسان، ومرتبة الإحسان هي التي يشير إليها الحديث النبوي: "**الإحسان أن تعبد الله كأنك تراه فإن لم تكن تراه فإنه يراك**" والإسلام هو الاستسلام الظاهر، والإيمان هو الاعتقاد الباطن، والإحسان هو التحقق بحقيقتي الظاهر والباطن (٨).

إن القرآن الكريم قد تحدث عن الإحسان في مواضع متعددة يفهم منها. [إن الله تعالى هو المحسن الحقيقي، إذ إن أفعاله كلها حسنة وصنائعه جميلة. يعد من الأوامر الإلهية الأساسية الموجهة للمؤمنين. فلقد

(١) عبد القادر ممدوح، **فلسفة التصوف**، مصدر سابق، ص١٢٧-١٢٨.
(٢) أبي جعفر محمد بن علي بن الحسين بن بابويه القمي، **معاني الأخبار**، مصدر سابق، ص٢٨٧.
(٣) صلاح الدين التجاني، **الكنز في المسائل الصوفية**، ط٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٨، ص٣٥٠.
(٤)عباس يوسف الحداد ، **العذل الديني والمعرفي في الشعر الصوفي**، مصدر سابق، ص٢٧٤.
(٥) عبد القادر ممدوح، **فلسفة التصوف**، مصدر سابق، ص٢٦.
(٦) ميثم الجنابي، **حكمة الروح الصوفي**، مصدر سابق، ص٢٠٥.
(٧) محمد فتحي عبد الله وآخرون، **موسوعة الأخلاق**، مصدر سابق، ص.
(٨) عبد القادر ممدوح، **فلسفة التصوف**، مصدر سابق، ص٨٥.

فسر النبي (صَلَّى الله عَلَيهِ وآله وَسَلَّمَ) الإحسان حين سأله جبريل عليه السلام عنه فقال: "**هو أن تعبد الله...**"وهو تأويل لقوله تعالى: ﴿ **إِنَّ اللَّهَ يَأْمُرُ بِالْعَدْلِ وَالْإِحْسَانِ**﴾[١] وأراد بالإحسان الإخلاص وهو شرط في صحة الإيمان والإسلام معا. وقيل: بالإحسان الإشارة إلى المراقبة وحسن الطاعة، فإن من راقب الله أحسن عمله. وقوله عز وجل: ﴿**هَلْ جَزَاءُ الْإِحْسَانِ إِلَّا الْإِحْسَانُ**﴾[٢]، أي ما جزاء من أحسن في الدنيا إلا أن يُحسن إليه في الآخرة[٣]. وقال الإمام علي(عَلَيهِ السَّلام):"**عاتب أخاك بالإحسان إليه، واردد شره بالإنعام عليه**"[٤].

والإحسان إلى النفس معناه أن يسير المرء سيرة الخير ويختارها لنفسه، وبذلك فإنه ينزل نفسه منزلة الشرف الأعلى ويؤهلها لقبول الفيض الإلهي. اما الفرق بين الإحسان الذاتي الدائم وبين الإحسان العرضي المؤقت عندما ذكر أن الإنسان الخير الفاضل يحسن إلى غيره بقصد وبغير قصد، فهذا هو الإحسان الذاتي الذي يبقى ولا ينقطع، ويتزايد على مر الأيام ولا ينتقص، وأما الإحسان العرضي الذي ليس بخلقي، فإنه ينقطع ويلحق فيه اللوم، كما إن حكم الظاهر غير حكم الباطن، وحكم العقل غير حكم القلب. فإن طبقنا حكم العقل الظاهري فإن العقوبة لازمة عند التقصير. إما إذا طبقنا مبدأ الإحسان، فإننا نتجاوز القصاص إلى العفو. فإن فضيلة الإحسان تجاوز الظاهر المعتمد على إطار المنطق العقلي وتنطلق معانيه بعيدا لتصبح عفوا بدلا من القصاص[٥].

ان ثلاثية: الإسلام، الإيمان، الإحسان، هي مراتب للحق المطلق والتقرب، فالإسلام أول مراتب الدين لعامة المؤمنين، والإيمان أول مدارج القلب لخاصة المؤمنين، والإحسان أول مدارج الروح لخاصة المقربين، والعبد لا يصل إلى منازل القرب من الحق المطلق حتى يقطع ست عقبات هي:

- فطم الجوارح(اليدان، القدمان، اللسان، العينان، الاذنان، الجلد) عن المخالفات الشرعية.
- فطم النفس(اللوامة، الامارة، المطمئنة) عن المألوفات العادية.
- فطم القلب عن النزوات البشرية.
- فطم السر عن الكدورات الطبيعية.
- فطم الروح عن التجارات الحسية.
- فطم العقل عن الخيالات الوهمية.

والعبد له في قربه ثلاث مراتب: الأولى قرب الأبدان، وهو العمل بالأركان. والثانية هي قرب القلب، وهو التصديق والإيمان. والثالثة هي قرب الروح، وهو التحقيق والإحسان. ومعنى هذا أن السالك هو تحقيق قمة الإحسان، ويستدلون على ذلك من الحديث النبوي: "ألا وأن في الجسد مضغة إذا صلحت صلح سائر

---

(١) سورة النحل، الآية/ ٩٠.

(٢) سورة الرحمن، الآية/ ٦٠.

(٣) محمد فتحي عبد الله وآخرون، **موسوعة الأخلاق**، مصدر سابق، ص٧٢-٧٣.

(٤) **نهج البلاغة؛ خطب، رسائل، كلام، وصايا، عهود، حكم، ومواعظ، ج١-٤**، الحكمة ١٥٨، مصدر سابق، ص٦٤٣.

(٥) محمد فتحي عبد الله وآخرون، **موسوعة الأخلاق**، مصدر سابق، ص٧٥-٧٦.

الجسد وإذا فسدت فسد سائر الجسد، ألا وهي القلب"[١]. هذه هي ذخائر النفس لملاقاة الفناء التي يحاول المؤمن العارف التمتّع بها.

ثانياً: نتائج الفناء

يتوصل السالك بعد مراحل الفناء إلى نتائج الفناء الروحي التي يبلغها بعد ان صفى روحه وجسده، وتمكن من اماتة العوارض الدنيوية، ليصل إلى اعلى مراتب الفناء والقرب من الحق سبحانه، وهنا يتمكن من التوصل إلى المعرفة الاشراقية، أي ان يحصل على العلوم عن طريق الاشراق، ثم يدرك السعادة الحقيقية الباقية بعد فناء كل شيء، وصولاً إلى الكمال، فيمنحه الله سبحانه قدرات خارقة للطبيعة الحياتية، وهذه هي مرتبة الانبياء والمرسلين وممن اختارهم الله من عباده المخلصين وخصهم بالولاية ومنهم الإمام علي(عَلَيهِالسَّلَام).

أ. الاشراق

وهي معرفة تتأتى من إشراق العقل والفعل، والإشراق مصطلح يتعلق تارة بالنور كمبدأ خالص للوجود، وتارة يتعلق بالعقل الفعال، وكلما صفت النفس بالمجاهدة والرياضة أدركت إشراقات أنوار الفيض الإلهي عبر الكشف والذوق والمشاهدة، وصولا إلى الربط بين الإشراق وبين النفس المجردة عن المادة. وهكذا يصبح إشراق الأنوار العقلية في الوقت نفسه كشفا باطنيا وتجربة فناء، فالأنوار (= الله)[٢].

فكل السالكين مؤمنون بأن لا فاعل في كل شيء إلا الله. وأن تعاليمه تقوم على الغوص في شتى العلوم، واقتنعوا بفكرة الحلول الإلهي في النفس البشرية، وبفكرة الإشراق ويؤيدون بأشعارهم وأفكارهم وأقوالهم أن المعرفة في العقائد والأديان مرتبطة بالنشاط الذهني والتفكير المعرفي بأسرار الوجود [٣].

ان تجربة الإشراق والكشف تقوم بذوبان الهوية الذاتية الجزئية بالكلية الالهية عبر "ظهور الأنوار العقلية ولمعانها وفيضانها بالإشراقات على النفوس عند تجردها "نتيجة تقشف السالك والانضباط الفلسفي معا، ومع الاتصال بالعقل يصبح نهاية حتمية للتطهر والتجرد المؤدي إلى الإشراق[٤].

فالفناء تحول روحي مفاجئ- بعد التجرد عن الحس والتخلي عن العلائق- وإشراق نوراني معرفي- بعد غياب الإدراك عنه ورقيه في تأمل العالم الإلهي. ان النفس العارفة تصبح بمعنى المرادفات المعنوية (= التجرد عن النفس بإسقاط حجاب الأنا والسمو عن القيود الزمانية) نفسا عارفة لله. ومن هنا لاحظت الربط

---

(١) عبد القادر ممدوح، **فلسفة التصوف**، مصدر سابق، ص٨٥-٨٦.
(٢) نظلة أحمد نائل الجبوري، **خصائص التجربة الصوفية في الإسلام**، مصدر سابق، ص١٨٦-١٨٧.
(٣) ينظر: عبد القادر ممدوح، **فلسفة التصوف**، مصدر سابق، ص١٢.
(٤) نظلة أحمد نائل الجبوري، **خصائص التجربة الصوفية في الإسلام**، مصدر سابق، ص٦٧-٦٨.

الوثيق القائم في المنظور الروحي بين معرفة النفس لله وبين الفناء كشرط لتحقيق هذه المعرفة، بعد منح الله سبحانه السالك هبة رفع حجب الغيرية[١].

ان التباين الحاصل بين المعرفة الاشراقية والجهل يتوضح [بقصة النبي (صَلَّى الله عَلَيهِ وآله وَسَلَّمَ) عندما كان جالساً مع جبرائيل فسمعا صوتاً مدوياً، هذا الصوت يسمعه جبرائيل والنبي. فسأل النبي (صَلَّى الله عَلَيهِ وآله وَسَلَّمَ): ما هذا الصوت؟ قال: هذا صوت صخرة ألقيت منذ سبعين سنة في أحد آبار جهنم ووصلت تواً إلى قعر البئر، فحركتها النزولية إلى وسط جهنم ﴿ **إِنَّ إِلَى رَبِّكَ الرُّجْعَى**﴾[٢] إنما تدل أن ذلك يسير باتجاه الله، وهذا يتجه نحو جهنم، ذلك يصل إلى الجنة والآخر إلى جهنم][٣]. فالإنسان الذي لا يستطيع أن يصل إلى القرب الإلهي يهوى إلى القعر بسبب حب الدنيا والذنوب، والأرقى من ذلك أن يتحدث المعشوق إلى العاشق وهي اعلى درجات الفناء يصل اليها نتيجة الزهد والتقوى والاخلاص، هذه اللذة التي يحظى بها العاشق من المعشوق لذة معنوية، بمعنى أنه مستعد من أن يتخلى عن اللذة المادية، وما هو حيواني، وكذلك كل ما في الدنيا من أجل أن يقول لمعشوقه: أحبك[٤]. وإقرار السالك المريد بوجود (المطلق) = (اللامتناهي)، وإمكان معرفته والوصول إليه أيضاً، أما بالشهود له وأما بالفناء فيه، على أن معرفة المطلق هي معرفة ذوقية وجدانية. فتجربة الفناء للذات تقوم بتكون وحدة بينها وبين ربها تؤدي إلى زوال الحجب، وزوال كل معاني الثنائية والكثرة بعد انسلاخها عن عالمها وتجاوزها مقولات العالم المحسوس المتناهي المحدود بحدود الزمان والمكان[٥]. فالإنسان خلق للذهاب إلى الجنة: ﴿ **ارْجِعِي إِلَى رَبِّكِ رَاضِيَةً مَّرْضِيَّةً**﴾[٦] المعشوق الحقيقي يقول: أيها العبد، أنا راضٍ عنك، أحبك، أنا راضٍ عنك[٧]. وهذا يعد المنزلة الروحية التي يتصل فيها العبد بربه، أو يتصل فيها فيها المتناهي بـ(اللامتناهي)، ووصفت بأنها المنزلة الروحية التي يحصل للعبد فيها الإشراق ويفيض عليه العلم الذوقي، فعملية الاتصال هذه بين المتناهي (العبد) واللامتناهي (الله سبحانه وتعالى) قد عبر عنها فكر السالك بمصطلح (الفناء والبقاء) فالفناء سقوط الاوصاف المذمومة، والبقاء قيام الاوصاف المحمودة[٨].

أما نظرية الاتصال فهي نظرية فلسفية تعتمد على العقل الذي يوصل المخلوق بالخالق، ويعد الاتصال بالعقل الفعال من أخص خصائص تجربة (الفارابي) الذاتية، وأول من أقام الاتصال بالله على

---

(١) نظلة أحمد نائل الجبوري، **خصائص التجربة الصوفية في الإسلام**، مصدر سابق، ص١٨٨-١٨٩، ٢٢١.
(٢) سورة العلق، الآية/ ٨.
(٣) حسين مظاهري، **جهاد النفس**،ج٢، مصدر سابق، ص٤٢.
(٤) المصدر السابق، ص٤٠.
(٥) نظلة أحمد نائل الجبوري، **خصائص التجربة الصوفية في الإسلام**، مصدر سابق، ص٨-٩.
(٦) سورة الفجر، الآية/ ٢٨.
(٧) ينظر: حسين مظاهري، **جهاد النفس**،ج٢، مصدر سابق، ص٣٦.
(٨) ابو القاسم القشيري ، **الرسالة القشيرية**، تحقيق: عبد الحليم محمود، محمود بن شريف، مطابع مؤسسة دار الشعب، القاهرة، ١٩٨٩، ص١٤٨. (نقلا عن: قاسم جليل الحسيني ، **تداولية المقاربات الصوفية في الخطاب البصري**، مصدر سابق، ص٢٦-٢٧).

أساس عقلي يعتمد الدراسة والتأمل والنظر، لقد تحدث عن وصوله إلى مرتبة الفيض والإلهام باتصاله بالعقل الفعال، واصفاً وصول الروح القدسية- كما اسماها – إلى درجة الاتصال برؤية المغيب المحجب، وسماع المخفي المستور، وتجاوز عالم الحس الملموس المسموع المشاهد إلى المشاهد الحقيقية والبهجة المتصلة[١].

ب. الكمال

إن الأخلاق في الإسلام تمتاز بشمولها وكمالها، حيث تضم تحت جناحيها العناصر الفردية والاجتماعية والإنسانية والإلهية في تناسق رائع لا مثيل له في أي دين أو في أي مذهب أخلاقي[٢]، فلا تنال السعادة المطلقة إلا بعد الوصول إلى الكمال والتزكية والطهارة، والكمال بالعلم، والذكاء بالعمل، والفضائل الخلقية لا تتم إلا بمعرفة الله تعالى وتعظيمه بالعبادات المشروعة؛ لأن الشرائع كلها اتفقت على وجود آخروي بعد الموت وأن اختلفت في صفة ذلك الوجود[٣].

واول مظهر للكمال التوقف من الاقتراح والاعتراض على الخالق، ثم التدرج في الصعود في سلم الكمال، حتى يصل إلى مرتبة يستغرق التوحيد جميع مشاعره فلا ينطق الا بالتوحيد، ولا يتفكر إلا به، ولا يعتقد الا بالله الواحد الاحد، وهو اعلى مراتب الكمال[٤]، قال الإمام علي (عَلَيهِالسَّلام):"**أول الدين معرفته، وكمال معرفته التصديق به، وكمال التصديق به توحيده، وكمال توحيده الإخلاص له، وكمال الإخلاص له نفي الصفات عنه**"[٥]، ان هذا التتالي المنطقي يوصل السامع إلى مفرقة مراحل الإيمان بالله سبحانه، وقد "أسهم التكرار في التتالي المنطقي الذي أصبح مهيمناً على النص فمنحه سبقاً، ووحدة موضوعية في آن واحد، ان هذا التكرار الصوتي أضفى على النص صوراً تعبيرية أتسمت بالإيقاع الواضح، وفَرضَ التتالي المنطقي على التلقي تتبعاً للنص"[٦] ليصل إلى معرفة تسلسل المراتب التي تخص معرفة الخالق سبحانه.

يعد العقل المظهر الثاني فهو الذي يوازن بين الأفعال، وبه يصل الإنسان إلى سعادة وكمال الحياة الآخرة، وبه نُدرك العلة من الخلق، ونُدرك القيم، ونسعى نحو الأفضل والأبقى، وبه نتلمس طريق المعرفة، وسبل العبادة، فحقيقة العلم هي التفكر؛ لأنه يولد وينتج، ويعبر عن الحالة المُثلى، أن التفكر يجعل الإنسان عارفاً بحقيقة نفسه وربه، ويبتعد بالإنسان عن العجب والتكبر، وهذا مما يُثبت الله الإنسان عليه[٧]، وبمعرفة النفس نعرف حقيقة الله (عزوجل) إذ يدلّ هذا على معنيين وهما:

---

(١) قاسم جليل الحسيني ، **تداولية المقاربات الصوفية في الخطاب البصري**، مصدر سابق، ص٢٦.
(٢) ينظر: محمد فتحي عبد الله وآخرون، **موسوعة الأخلاق**، مصدر سابق، ص٣٠.
(٣) ينظر: عبد الرحمن بدوي، **موسوعة الفلسفة**، ج١، مصدر سابق، ص٣٤.
(٤) عبد الاعلى السبزواري، **تفسير مواهب الرحمن في تفسير القرآن**، ج١، مطبعة نكين، قم المقدسة، ٢٠١٠ ، ص٢٩٢.
(٥) **نهج البلاغة؛ خطب، رسائل، كلام، وصايا، عهود، حكم، ومواعظ، ج١-٤**، خ١، مصدر سابق، ص١٤.
(٦) صباح عباس عنوز، **نهج البلاغة صوت الحقيقة؛ دراسة اثباتهُ في ضوء ...**، مصدر سابق، ص١١٨-١١٩.
(٧) ينظر: مهدي العطار، **محاضرات أخلاقية**، مصدر سابق، ص٣٨-٣٩.

الأول: معرفة قائمة على الأضداد (فمن عرف نفسه فانياً عرف الله باقيا. ومن عرف نفسه حادثا عرف الله قديما).

الثاني: قائم على قول الإمام علي(عَلَيهِالسَّلام) قال: "**كفى بالمرء جهلاً أن لا يعرف قدره**"[١].

ان لذة مولانا أمير المؤمنين (عَلَيهِالسَّلام) هي أن يتمكن من حفر قناة ويعثر على ماء ليزرع النخيل للفقراء والمعوزين، أن هذه هي انسانيته (عَلَيهِالسَّلام) ، الإنسان هو الذي تكون لذته معنية بالعثور على العلم وطلب العلم، والبحث عن الحقيقة والإيثار والتضحية[٢]، فهي اعلى درجات الكمال.

فعيش الإنسان في الدنيا ليس إلا مقدمة لحياة التكامل في الآخرة ذات العطاء الدائم الثابت، وإذا التفت العقل فهناك شيئين: كامل وناقص، فإنه حتماً سوف يختار الكامل؛ لأن في هذا الاختيار نظراً إلى عاقبة الأمور لا إلى الأمر المتطور[٣]. قال الإمام السجاد (عَلَيهِالسَّلام): "**إذا ماتت الدنيا وبقيت مع القرآن، فلن أخشى شيئاً، بمعنى لن أخشى أحداً ما دمت مع القرآن**"[٤]، انها تمثل كمال العقل والدين في اعلى مراتب الفناء الروحي، لهذا يعد العقل منطلقاً داخلياً ورسولاً باطنياً، يدفع الإنسان إلى الحق والخير والكمال، ونحن عندما نتحدث عن دور العقل في الفكر الإسلامي، إنما نتحدث عن النشاط العقلي الملتزم بمفاهيم القرآن، وقد ورد أن الله تعالى لما خلق العقل قال له أقبل: فأقبل، ثم قال له: أدبر، فأدبر، فقال تعالى: وعزتي وجلالي ما خلقت خلقا أكرم عليّ منك، بك أثيب، وبك أعاقب، وبك أخذ وبك أعطي[٥].

فالسلوك[*] إلى الله سبحانه وتعالى يعد أفضل أقسام السلوك وأرقى أصنافه، إذ به تحصل الكمالات ونيل رضا جل شأنه، وهو ما أشار إليه أمير المؤمنين (عَلَيهِالسَّلام) في دعاء الصباح بقوله: "**فمن السالك بي إليك في واضح الطريق**"[٦]، إن الذي يرى علياً (عَلَيهِالسَّلام) وهو مغشيٌّ عليه في ظلمة الليل الحالك لظن أنه صار إلى ذلك من خوف جهنم؟ أنه أسمى وأرفع من ذلك، وقد قال الرسول (صَلَّى الله عَلَيهِ وآله وَسَلَّمَ):"**أما ابنتي فاطمة فإنها سيدة نساء العالمين... ويقول الله عز وجل لملائكته: يا ملائكتي أنظروا إلى أمتي فاطمة سيدة إمائي قائمة بين يدي، ترتعد فرائصها من خيفتي، وقد أقبلت بقلبها على عبادتي**"[٧].

---

(١) نهج البلاغة؛ خطب، رسائل، كلام، وصايا، عهود، حكم، ومواعظ، ج١-٤، خ١٦، مصدر سابق، ص٤٠.

(٢) ينظر: حسين مظاهري، جهاد النفس،ج٢، مصدر سابق، ص٤٣.

(٣) ينظر: مهدي العطار، محاضرات أخلاقية، مصدر سابق ، ص١٠٢.

(٤) حسين مظاهري، جهاد النفس،ج٢، مصدر سابق، ص٣٨.

(٥) ينظر: مهدي العطار، محاضرات أخلاقية، مصدر سابق، ص٨٥-٨٦، ٩٠.

(*) للسلوك أنواع أخرى وهي: (السلوك الفردي، الجماعي، السلوك إلى النفس، ولكن ما يهما في موضوعنا (السلوك إلى الله). (نقلا عن: مهدي العطار، محاضرات أخلاقية، مصدر سابق، ص١٨٥).

(٦)عباس القمي، مفاتيح الجنان، مصدر سابق، ص٧٦-٧٧.

(٧) حسين مظاهري، جهاد النفس،ج٢، مصدر سابق، ص٢٣٣-٢٣٤.

ذكر (ابن سينا) أهل الكمال، ويسميهم بالعارفين قائلاً: "إن للعارفين(*)مقامات ودرجات يخصون بها وهم في حياتهم الدنيا دون غيرهم، فكأنهم وهم في جلابيب من أبدانهم قد نضوها وتجردوا عنها إلى عالم القدس. ولهم أمور خفية وأمور ظاهرة عنهم يستنكرها من ينكرها، ويستكبرها من يعرفها، ونحن نقصها عليك"(١) يعني أن للعارفين وأن كانوا لا يزالون في ابدأنهم، فإنهم كما لو تجردوا عنها بإماتة العوارض، وعندما يصل السالك إلى اعلى درجات الفناء، يحدث نتيجة لهذا وصوله إلى أعلى درجات الكمال والوصال بين الخالق والمخلوق تصل إلى درجة الخوارق المخالفة للطبيعة الدنيوية لاتصاله المباشر بالخالق، كالبراق الذي امتطاه النبي محمد(صَلَّى الله عَلَيهِ وآله وَسَلَّمَ) وصعد إلى الأعلى، ذهب مع هذا الجسم إلى الحد الذي اقترب فيه إلى الله إذ يقول القرآن ﴿ **ثُمَّ دَنَا فَتَدَلَّى فَكَانَ قَابَ قَوْسَيْنِ أَوْ أَدْنَى**﴾(٢) فقد استطاع أن يسيطر على رغباته والبعد المادي ويتجه نحو التكامل الملكوتي(٣). ان من شأن الإيمان أن يعمق الصلة الروحية بين العبد والحق – تعالى– من هنا تتضح أهمية العقيدة الدينية ذات الاسس الصحيحة والراسخة في تقريب الروح الإنسانية من تحصيل كمالاتها وصولاً إلى الفناء والتماهي في الله تعالى.

لقد استثمرت الفنائية بدلاتها الحسية المباشرة للتدليل على نهائية الوجود الإنساني، فالإنسان باحث عن الكمال الذي يدله عليه التأمل الفلسفي الشامل في حقيقة العامل، وحقيقة وجوده فيه، ليكشف أنه لن يحصل على ذاته الخالص إلا بالتحرر من أسر الجسد، الذي هو بمثابة الكهف الحاجب لضوء الحقيقة، والمانع بأهوائه وغرائزه من تحرر العقل، أو نجاة الروح وخلاصها في بلوغ ذلك العالم الآخر العلوي، حيث هناك فقط مملكة الحق والخير والجمال، فإذا كان ثمة تصور للذات في الفكر الذي يقسم العالم بين سفلي دنيوي وعلوي أبدي(٤)، إن المُراد بحُسن العقل هو الكمال على عد الجهل نقصاً، يقول الإمام أمير المؤمنين (عَلَيهِ السَّلام) أيضاً: " **فَقَدْ تَكْذِبُ الْعُيُونُ أَهْلَهَا، وَلاَ يَغُشُّ الْعَقْلُ مَنِ اسْتَنْصَحَهُ.**"(٥)، ففي الدنيا لا تصلح الأمور ألا بالعقل، الذي يرسم ويخطط ويلتفت إلى عواقب الأمور.

(*) يميز (ابن سينا) بين العارف والزاهد والعابد.

أ- فالزاهد هو المعرض عن متاع الدنيا وطيباتها.

ب- والعابد هو المواظب على فعل العبادات من القيام والصيام ونحوهما.

ج- وأما العارف فهو المنصرف بفكره إلى قدس الجبروت، مستديماً لشروق نور الحق في سره. (للمزيد ينظر: عبد الرحمن بدوي، **موسوعة الفلسفة**، ج١، مصدر سابق، ص٦٣).

(١) عبد الرحمن بدوي، **موسوعة الفلسفة**، ج١، مصدر سابق، ص٦٠.

(٢) سورة النجم، الآيتان/ (٨-٩).

(٣) حسين مظاهري، **جهاد النفس**،ج٢، مصدر سابق، ص٣٥-٣٦.

(٤) مطاع صفدي، **مجلة الفكر العربي المعاصر**، مصدر سابق، ص٧.

(٥) **نهج البلاغة؛ خطب، رسائل، كلام، وصايا، عهود، حكم، ومواعظ، ج٤**، الحكمة٢٨٣، مصدر سابق، ص٦٧٣.

ج. التجرّد

إن سلوك الإنسان يعتمد في جوهره على المجاهدة والمكاشفة، والرؤية الباطنية في التجريد، والذي يتم بالتجريد من عالمه المادي والغور في حقيقته الروحية، وصولاً إلى الفناء في ملكوت الله[١]، فتجربة الفناء هي تجربة تحول وانتقال، من الظاهر إلى الباطن، ومن الشريعة إلى الحقيقة، ومن النسبي إلى المطلق، ومن التجسيد إلى التجريد، وبالآتي الخروج من المحدود إلى اللامتناهي، ومن المنغلق إلى المنفتح، ومن التطابق إلى الاختلاف، ومن الموضوعية إلى الذاتية [٢]، ومتى تجردت الروح من التعلق بالظواهر استطاعت أن تلمس السعادة في داخلها وأحست بسعادة سرمدية إذا ما تفهمت مرامُها، ونجد الإمام علي (عَلَيهِالسَّلَام) يتحدث مع الخالق داعياً: "**فاجْعل اللّـهمَّ صباحي هذا نازلا علي بضياء الْهدى وبالسَّلامة في الدّين والدُّنْيا... ووقايه منْ مرْديات الْهوى**"[٣]، وهي تمثل لذة التجرد التي كان يعيشها ومن الصعب الوصول الى هذه الدرجة للإنسان العادي فهي طبقة الأنبياء والاولياء الصالحين. إن سمو النفس بممارسة الفضائل – حسب وجهة نظر الفارابي– "ترتفع من الدنيويات، وعندها تتجرد عن قوام المادة لتكتمل بمعرفة الحقيقة الأولى (الله) حيث تفنى فيه بعد ما نسيت نفسها عبر إزاحة حجاب المادة الفاصل بينها وبين النور الحقيقي، فتسمو بالفرد لتقربه إلى الله فيشعر بالسعادة القصوى"[٤]، والسعادة عنده حالة ذهنية تتمثل ذروتها في قدرة الإنسان الفاضل على الاتصال بالذات الإلهية لتلقي الأوامر والنواهي مباشرة عن طريق العقل الفعال المكتمل، فالسعادة هي الخير المطلوب لذاته التي لا مطلوب بعدها أو في موازاتها[٥].

د. السعادة الحقيقية

إن كل ما يقود الإنسان – من وجهة نظر الاسلام– إلى السعادة في الدنيا، وينتهي إلى الآخرة فهو خير، فكل وسيلة توصل الإنسان إلى الكمال أو إلى طريقه فهي خير، وكل ما يعرقل سعادة الإنسان ويبعده عن الكمال ويدفعه إلى الخصام والصراع والنهاية المأساوية فهو شر[٦]، فمن أراد حياة هانئة سعيدة بلا اضطراب ينبغي له أن يلتجئ إلى الحق في كل أموره؛ لأنه الوحيد الذي يمكن أن يصل بالإنسان إلى شاطئ الأمان والنجاة من المهالك الدنيوية، فمن رام الهداية رجع إلى كتاب الله تعالى، ومن عمل لله عملاً خالصاً، تمكن من سحق الصفات الرذيلة في نفسه، واستطاع كسب كثير من الصفات الحميدة[٧]، قال تعالى:﴿ **يَوْمَ**

---

(١) ابو العلا عفيفي، **التصوف والثورة الروحية في الاسلام**، دار الشعب للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٣، ص٤٧. (نقلا عن: قاسم جليل الحسيني ، **تداولية المقاربات الصوفية في الخطاب البصري**، مصدر سابق، ص٢٥).

(٢) ينظر: عباس يوسف الحداد، **العذل الديني والمعرفي في الشعر الصوفي**، مصدر سابق، ص٢٧٦.

(٣) عباس القمي، **مفاتيح الجنان**، مصدر سابق، ص٧٧.

(٤) نظلة أحمد نائل الجبوري، **خصائص التجربة الصوفية في الإسلام**، مصدر سابق ، ص٧٢.

(٥) ينظر: لاهاي عبد الحسين، **الملامح الاجتماعية في أعمال عدد من الفلاسفة المسلمين ...**، مصدر سابق، ص٤٧.

(٦) مهدي العطار، **محاضرات أخلاقية**، مصدر سابق، ص٨٤.

(٧) ينظر: حسين مظاهري، **جهاد النفس**،ج٢، مصدر سابق، ص٢٠٩.

يَأْتِ لَا تَكَلَّمُ نَفْسٌ إِلَّا بِإِذْنِهِ فَمِنْهُمْ شَقِيٌّ وَسَعِيدٌ﴾[١]، وقال النبي محمد (صَلَّى الله عَلَيهِ وآله وَسَلَّمَ): "**استفت قلبك واستفت نفسك، البر ما اطمأنت إليه النفس وأطمأن إليه القلب، والإثم ما حاك في النفس، وتردد في الصدر وأن أفتاك الناس وأفتوك**"[٢] اما الإمام علي(عَلَيهِ السَّلَام) فقال: "**اوصيكم عباد الله بتقوى الله... فأسمع داعيها وفاز واعيها**"[٣]، داعيها هو خاتم الانبياء، اما واعيها فهو من فهمها ونحج في الوصول إلى السعادة الحقيقية.

يرى (الفارابي) أن السعادة الحقيقية: هي السعادة التي ينشدها الإنسان، والتي لا تتحقق في الحياة الكائنة بل بالحياة الآخروية، حيث تدوم المتعة وتخلد بالحقيقة، فإن القصد من وجود الإنسان هو السعي لبلوغ السعادة[٤]، اما غاية السعادة لدى (الغزالي) تتحقق انسجاماً مع الرؤية الإسلامية في الحياة الأخرى، أو الحياة بعد الموت وهي تنال بالعلم والعمل، والعلم هنا يعنى العلم بالله والتصديق بكتبه ورسله، والعمل الذي ينطوي على التصرف فيما ينسجم ومفهوم العلم، ويحدد السعادة الآخروية التي هي بقاء لا فناء له، وسرور لا غم فيه، وعلم لا جهل معه، وغنى لا فقر يخالطه، وهذه هي السعادة الحقيقية، فالسعادة الحقيقية في الجنان من سائر ما أعد الله للمتقين[٥]، ومن أوتى السعادة في الروح والطمأنينة في العقل والإشعاع في النفس استطاع أن يفنى نفسه فيها، وأن يطهر من ذنوبه ويطرح هواه ويقدم الخير لجميع الخلق فقد نال الفناء، أولئك الذين حكموا نفوسهم وتخلصوا من الغضب والشهوة واستغفروا فعرفوا الذات العليا وحيوا فيها، وهم الذين عرفوا معنى السعادة الحقيقية.

ويرى (ابن مسكويه) أن السعادة لا تكون في الفضيلة وحدها بل السعادة على الإطلاق عنده تكون بالجمع بين جزئي الحكمة النظري والعملي: فبالفلسفة النظرية يمكن تحصيل الآراء الصحيحة التي تنتهي بالعلم الإلهي، وبالفلسفة العملية يمكن تحصيل الهيئة الفاضلة التي تصدر عنها الأفعال الجميلة، ليصل المرء للكمال الخلقي، فإذا استكمل الإنسان شطري الحكمة فقد سعد السعادة التامة. ونجده ربط السعادة في النهاية بفعل كل ما يرضى الله وترك كل ما يغضبه، أن الحكيم وحده هو الذي يجمع بين سعادة الدنيا وسعادة الآخرة[٦]، وهذا ما نجده بوضوح بفكر الإمام علي (عَلَيهِ السَّلَام).

---

(١) سورة هود، الآية/١٠٥.

(٢) محمد فتحي عبد الله وآخرون، **موسوعة الأخلاق**، مصدر سابق، ص٢٩.

(٣) **نهج البلاغة؛ خطب، رسائل، كلام، وصايا، عهود، حكم، ومواعظ**، **ج١-٤**، مصدر سابق، ص١٩٣.

(٤) ينظر: لاهاي عبد الحسين، **الملاح الاجتماعية في أعمال عدد من الفلاسفة المسلمين...** ، مصدر سابق، ص١١٢.

(٥) ينظر: محمد فتحي عبد الله وآخرون، **موسوعة الأخلاق**، مصدر سابق، ص٢٦.

(٦) المصدر السابق نفسه، ص٢٤-٢٥.

وخلاصة القول تجد الباحثة إن الفناء يضم توجهان: الاول: فناء مادي معروف فهناك من يفنى في الماديات وينس الآخرة، والثاني: فناء روحي يحقق السعادة الآخروية ويوصل الانسان الى الكمال النفسي ويعنى بالكمال الحصول على الفضائل ويأتي ذلك عن طريق التعلم والنظر والتأمل، والكمال المطلق لا يوصف به إلا الباري عز وجل، فهو نهاية كل تمام، كامل الوجود والذات والصفات، فيصبح معيار كمال الإنسان الإخلاص في عبودية الله والحفاظ على الكون المسخر له، والاجتهاد في تطبيق شريعته، وإثبات وحدانيته، أما المفهوم الشرعي للكمال الإنساني، فيمكن انجازه في الإيمان بالتوحيد والتنزيه، والتصديق بكل ما ورد في القرآن وجاء عن النبي (صَلَّى الله عَلَيهِ وآله وَسَلَّمَ) بوصفه أكثر البشر معرفةً بالله سبحانه وعرفاناً وطاعةً له وأصدقهم ورعا وأخلصهم في عبادته وتطبيق شريعته، ومن ثم لا يسمو عرفانا لمرتبته إلا من سار على هديه، وان الفناء الروحي يوصل الإنسان عن طريق التسلسل بذخائره إلى السعادة الحقيقة ولا يصل الى هذه المرتبة سوى الانبياء والمرسلين وأهل البيت، وان كلاً منها تُمثل صورة من صور الفناء الروحي المعنوي التي سنحصل على مقارباتها بين مقولات الإمام علي (عَلَيهِ السَّلام) والتصوير الإسلامي التي ستتوضح مفاهيمها في مبحث الصورة الفنية والمبحث الثالث بمحورية البلاغي والبصري.

المبحث الثاني/ الصورة الفنية بين النص البلاغي والنص البصري...المشتركات...التواصل...الاليات

- **تمهيد:**

اولاً: ماهية التواصل بين الصورة الفنية البلاغية المكتوبة والبصرية المرسومة

ثانياً: وسائل رسم الصورة الفنية البلاغية المكتوبة

١. التشبيه

٢. الاستعارة

٣. **المجاز**

٤. الكناية

ثالثاً: آليات رسم الصورة الفنية البصرية

- **عناصر التصوير الاسلامي**

١. **النقطة**

٢. **الخط**

٣. **التصوير المرئي للشكل وجماليات المكان المحيط به**

٤. **اللون**

٥. **الملمس**

- **أسس التصميم**

١. **الانسجام**

٢. **الوحدة والتنوع**

٣. **التكرار والايقاع**

٤. **التباين والتضاد**

٥. **التوازن**

٦. **السيادة**

٧. **التناسب**

- **العلاقات التصويرية الإسلامية**

المبحث الثاني/ الصورة الفنية بين النص البلاغي والنص البصري...المشتركات...التواصل...الاليات

تمهيد:

تُعد الوسائل الأسلوبية من مكونات وملونات الصورة التي تُغير الشكل الأكثر بساطة للملفوظ، والمرسومة على وفق أساليب البيان من كنايات واستعارة ومجاز وتشبيهات ابداعية؛ لتؤلف بنى فنية متماسكة ومتناغمة فجميع (الحروف والكلمات والالوان والخطوط) تُشكل وحدة عضوية للعمل الابداعي الفني، لأن "الوحدة العضوية لها أثر في الصورة والأخيلة إذ تُصبح كالبنية الحية "[١] في بناء وتكوين العمل الفني وتُنمي إذكاء الشعور، والمُتتبع لأقوال النقاد القدماء يجد تأكيدهم وتعويلهم على وحدة بناء النص؛ لأنه يُقدم حضوراً فكرياً ينما بسكبه وتماسكه حتى لا يتشتت ذهن المتلقي، فالمقصود بوحدتي الموضوع في النص "التحام النص الابداعي وارتباط أجزائه من حيث وحدة الموضوع ووحدة المشاعر"[٢]؛ لأن التحام النص بعضه ببعض وارتباط أجزائه في بنية واحدة يؤدي إلى قصدية القول والذي هو شيء مهم لدى المتلقي، وقد عرفه العرب الاوائل فأعاروه أهمية، ومنحوه حقه ولعل ذلك ما دعاهم إلى دراسة الوحدة العضوية في النص الادبي، فعلم البيان يميز تقليدياً بين صور الكلمات المرسومة بأساليبه وبين صور الفكر التي تتدخل على مستوى تنظيم وتآلف مُجمل الخطاب، وعليه فالصورة عُدت من أدوات الجدل والحجاج من جهة، وجمالية تتزين بها الكلمات والتصويرات الاسلامية بصور متنوعة من جهة ثانية، وتحظى صور الاساليب البلاغية بمنزلة مُهمة لأهل اللغة والادب والفن والنقد؛ كونها تمثل وحدة النسق التي تتألف منها مُجمل الدراسات الأدبية والفنية، ويربط الجاحظ الشعر بالتصوير قائلاً: "صناعة وضرب من النسج وجنس من التصوير"[٣]. كما أن الأدب فن تصويري، كذلك الفنون تشترك معه بالجانب الصوري بما تحمله من محمولات دلالية وجمالية، وتُسخر الصورة للتواصل، والتأثير في المتلقي. وبهذا يكون الأدب ليس هو الفن الوحيد الذي يستثمر الصورة في التعبير والتشكيل، بل تُشاركه في ذلك مجموعة من الآداب والفنون المتنوعة، وعليه لا تكون الصورة حِكراً على الأدب فحسب، بل لها نطاق جديد وواسع، فـ"ارتباط الفنون بسياق ثقافي واجتماعي واحد، يمد الفنانين بقيم ذوقية متوازية، تسمح بقيام نظائر جمالية لذات القيم، تتبدى في كل فن حسب آلياته الخاصة"[٤]. ولم تعد تحتكم فقط إلى مقاييس البلاغة التقليدية، بل تطورت الصورة البلاغية الفنية، وتوسعت

---

(١) محمد غنيمي هلال، **النقد الادبي الحديث**، دار العودة، بيروت، ١٩٧٣، ص٣٩٨.

(٢) عبد القادر فيدوح، **الاتجاه النفسي في النقد العربي**، ط١، دار الكتاب العربي، دمشق، ١٩٩٢، ص٢٧٥.

(٣) الجاحظ، **الحيوان**، ج٣، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، منشورات مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٣٨، ص١٣٢.

(٤) نبيل رشاد نوفل، **العلاقات التصويرية؛ بين الشعر العربي والفن الاسلامي**، توزيع منشأة المعارف، الاسكندرية، ١٩٩٣، ص١٩.

مفاهيمها، وتنوعت آلياتها الفنية والجمالية، وتعددت معاييرها الإنتاجية والجمالية والوصفية، والتي سيرد ذكرها بمتن هذا المبحث.

اولاً: ماهية التواصل بين الصورة الفنية البلاغية المكتوبة والبصرية المرسومة:

تتباين الصور فيما بينها إلى عددٍ غير محدودٍ من الأنواع والاشكال والوظائف، بحسب طبيعتها في ثلاث صور: (١.الصور الذهنية المجردة المدركة بالتخيل، ٢.الواقعية (المادية الشكل) المحسوسة بالبصر، ٣.المركبة من النوعين السابقين)، وتتشكل هذه الصور بحسب تقنيات ابداعها وصنعها في مجالات العلوم والآداب والفنون المختلفة، وبحسب تصنيفها الوظيفي المتخصص سواء في البيان والتواصل أم في التصوير الفني، لأن الصورة شكل الاحساس الذي يُغذي الوجدان، فيتصوره الانسان ليرسمه ذهنياً، وقد شُغل بال الانسان بأنواع الصور بصرية كانت أم ذهنية، ومن خلال ذلك يمكن ان نصنف انواع الصور الاساس في التراث الفكري الاسلامي، كما يمكن تصنيف انواع الصور بحسب مجالات اشتغالها على ثلاثة أصناف: ١.الصور اللغوية البلاغية في مجال اللغة مثل مقولات الامام علي(عَلَيهِالسَّلام) ٢.الصور التشخيصية البصرية في مجال الرسم مثل نماذج التصوير الاسلامي، ٣.الصور التوضيحية في المجالات العلمية مثل رسوم الخرائط لمادة الجغرافيا، كما يمكن أن تكون الصور مادية تمثل مظاهر الحياة وزينتها الزائلة، وهذه الصور تتباين مع الصور المثالية المعنوية التي تصور الحياة الآخروية مثل تصويرات الاسراء والمعراج، وعليه فالصورة اداة أو وسيلة التواصل لتعيين كل ما يحيطنا سواء اكان مدركاً محسوساً بصرياً أو متخيلاً أو مركبا أو مسموعاً–مكتوباً، وقد يكون مادياً أو معنوياً فمثال المحسوس المدرك المادي ما تناقلته النصوص والتصويرات الاسلامية كنقل حادثة(غدير خم). كما في الشكل(٣) لتتبين المقاربة في هذا الشكل بـ(البنية، الدلالة، والوظيفة) المعبرة عن الموضوع.



شكل(٣)

لتبقى "الصورة شكل الإحساس لدى المبدع مشبعة بوجدانه وانفعاله، وإشارة واضحة في العمل الابداعي لا يمكن للنقد تجاوزها،... فهي تنبئ عن قدرات المبدع الفنية حين يجعل الدلالات التي يبتغيها مرسومة

مرئية لدى المتلقي، عبر مهاراته الفنية في التواصل"[١]، فهناك علاقة بين العمل الفني وحاجة صاحبه إلى الاخبار؛ لأن "الفنون تُظهر عملية التواصل في أسمى صورها"[٢]، لهذا نجد الشعر العربي تحول من التصويرية التسجيلية ذات الطابع المثالي بالعصر الجاهلي إلى التصويرية التخييلية ذات الطابع التجريدي في العصر الاسلامي، أي إنه امتلك صفة التصويرية بالحالتين بالرغم من ميله احياناً إلى التسجيل الزماني للأحداث[٣]، فأن استثمار الحركة الفنية في بنية الصورة البلاغية والتشخيصية وانتقال الفنان من المحسوس إلى المجرد بعنصر الزمن والحدث ممتزجا بمفاهيم الاستعارات الجمالية والتزيينة بجرأة، كعنصر جذب للمتلقي سواء اكان في الصورة البلاغية ام التصويرية التشخيصية.

لذلك كانت الصورة مصدراً لكثيرٍ من الحضارات المتمثلة بكهوف التاميرا ولاسكو وهذه الكهوف تُعد مصورةً، وفي القرون الوسطى أصبح الفن معنياً بخدمة الكاتدرائيات المسيحية. أما في ما يتعلق بالصورة المُتحركة، فإننا نعثر عليها منذ البدايات الأولى لعصر النهضة في المسرح على الطريقة الإيطالية التي كان يقوم على حشو لوحات حية في إطار ثُنائي البُعد حيث يُعبر عن العمق من خلال لُعبة المنظور[٤]، فالصورة " الحركية لها دور واضح في تقديم المشاهد الحسية المتحركة، اذ يحصل التطابق الفكري مع دلالة تلك الصور والحركة التي يُبنى عليها الوصف الفني، لأن الصورة الحركية تجمع بين الوظيفة الفنية والقصدية "[٥]

فيمكن النظر إلى العلاقات التواصلية القائمة بين الصورة والأدب منذ القدم إلى الان من خلال (ثلاث وجهات نظر)[٦]:

١. الأدب بحد ذاته يشكل صورة بوساطة المُحسنات الأسلوبية (خاصة المجاز والاستعارة والوصف المؤثر).

---

(١) صباح عباس عنوز، **الصورة الفنية بين حسيتها وإيقاع المعنى؛ دراسة نقدية تطبيقية**، ط١، دار السلام، بيروت، ٢٠١٠، ص١٥.

(٢) أ.أ. ريتشارد، **مبادئ النقد الادبي**، ترجمة وتقديم: مصطفى بدوي، مراجعة، لويس عوض، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، مصر، ١٩٦٣ ، ص٦٥.

(٣) نبيل رشاد نوفل، **العلاقات التصويرية؛ بين الشعر العربي والفن الاسلامي**، مصدر سابق، ص١٣٠.

(٤) ينظر: دافيد فيكتروف، **الإشهار والصورة صورة الإشهار**، ط١، ترجمة وتقديم: سعيد بنكراد، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، الرياض- بيروت- الجزائر، ٢٠١٥، ص٤٢-٤٣.

(٥) صباح عباس عنوز، **إعجازية التكوين الاسلوبي في النص القرآني؛ ومهمتا البيان التفسيرية والتأويلية**، مصدر سابق، ص٢٣٣.

(٦) بول آرون- دينيس سان- جاك آلان فيالا، **معجم المصطلحات الأدبية**، ترجمة: محمد حمود، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت،٢٠١٢، ص٦٩٤.

٢. يمكن للصورة أن تُصاحب النص كما هو الحال في التزويق.
٣. قد ترتبط الصورة مع النص كما هو الحال في الشِعار أو الرمز.

لهذا تُعد الصورة الحسية نتاج الانفعال التواصلي، فكلما تصاعد انفعال الانسان كلما مال إلى رسم صوره بالحسية الابداعية[١]. فالصورة رافقت الانسان منذ القدم وتطورت ملامحها معه بتطور حياته[٢]، ولذلك يمكن النظر إلى العلاقات التواصلية بين الأدب والصورة بصفة التلاقي خاصة من وجهة نظر الأنواع التي يُمكن أن تكون مُشتركة بين الفنين(التصوير الاسلامي مثلاً)، فبشكل خاص توضح الصورة بتقنياتها قضايا النقد الثقافي، بالذات التي غالباً ما يتركها الملفوظ مُضمراً، كما أنها تُعزز التحليل الأيديولوجي، وطرح هذه التساؤلات حول الصور الحاضرة في الذهنيات والخيالات الجماعية، التي قد تتخذ عندها شكلاً قصصياً بقدر ما تأتي الصور متتالية فإنها تُقدم رؤية شمولية –ففنون الصور المتحركة هي أيضاً فنون تتابع لمعطيات جماعية–، ويخضع النص عندها قبل كل شيء لتسلسل تركيبي[٣]، وزمني ينتظم ضمن نص ثقافي يحوي كثيراً من المضامين والمعاني.

فالصورة كانت خطاباً بالكتابة الصورية، وكان الخطاب صورة؛ ثم تطورت الصورة فأصبحت كتابة ويقول علماء الإناسة بأن الإنسان قد اخترع الكتابة من أجل تخزين أفكاره ومشاعره وتجاربه، ومر ذلك بمراحل عديدة إلى أن أوصلها إلى أشكال مُتطورة، ثم اخترع السينما والتلفزيون والحاسوب ووسائل الاتصال الأخرى التي أصبحت تُقرب المعلومة والمعرفة من الجمهور قارئا أو غير قارئ، فيتنافس المرئي مع المقروء والمصور مع المكتوب، فالصورة المرئية الحديثة تُمكن المتلقي من استقبال ما يجري في العالم دون الحاجة إلى حضوره، ثم تأخذ الصورة بُعدها الثقافي والسياسي والاجتماعي والقانوني والديني، إذ الصور الجيدة تكشف في لمح البصر عن وقائع عديدة وتفاصيل كثيرة قد لا يكشفها الوصف بالكتابة[٤]، إذ شكلت دراسة الصور ميداناً رحِباً لتصور الكلمات والمجازات اللفظية البلاغية والبصرية التي ستُمثل صورها الفكرية ميداناً تنفيذياً فـ" البناء الصوري ليس صواباً مُطلقاً ولكنه يكون كذلك بالنسبة إلى مقصد دال، ولكنه يَظهر في لِسان الحُكماء والمؤلفين"[٥]، وبهذا المعنى، فأن كل تعبير صوري يستدعي تأويلاً، لأن تميز الأشياء يتم في ذهن

---

(١) صباح عباس عنوز، **نهج البلاغة صوت الحقيقة؛ دراسة اثباتهُ في ضوء النص النقلي وماهية المنجز الفني**، ط١، اصدار مؤسسة علوم نهج البلاغة/العتبة الحسينية المقدسة، كربلاء، د.ت،ص٦٠.

(٢) ينظر: ليفي بريل، **العقلية البدائية**، ترجمة: محمد القصاص، منشورات مكتبة مصر، القاهرة، د.ت، ص٥٥.

(٣) ينظر: بول آرون– دينيس سان– جاك آلان فيالا، **معجم المصطلحات الأدبية**، مصدر سابق، ص٦٩٥.

(٤) فرانك نوفو، **قاموس علوم اللغة**، ط١، ترجمة: صالح الماجري، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠١٢، ص٢٩٧.

(٥) أوزوالد ديكرو، جان ماري سشايفر، **القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان**، ترجمة: منذر عياشي، ط٢، مركز الانماء الحضاري، بيروت، ٢٠٠٧، ص ٥٢٢.

المتلقي وأن ما يحصل من صور في الأذهان ناتجٌ عن الأشياء الموجودة في الأعيان، والتأويل يختلف باختلاف المؤول وحاله في صفاء الفهم.

وعليه انتقلت الصورة من التعبير الذي يجب تفسيره بالمجال النحوي والسياقي في اطار اسلوب بياني، إلى الخاصية الزخرفية التزيينية للخطاب التي يجب تطويرها لغايات تعبيرية واضحة واخرى مضمرة، وهو ما ينتمي إلى المجال البلاغي حيث استقرت الصورة نهائياً، "واختص الاستعمال البلاغي لمصطلح صورة بوسم الأحداث الخطابية... فصورة الخطاب هي السمات والأشكال والتراكيب التي تكون أكثر أو أقل بروزاً والتي يكون لها وقع أكثر أو أقل توفيقاً ومن خلالها يبتعد الخِطاب في التعبير عن الأفكار والآراء والمشاعر أكثر أو اقل عما قد يكون عليه التعبير البسيط والشائع"(١). وتستعمل الصورة المجازية (Imagery) والصورة الذهنية (Image) في النقد الأدبي بمعان متفاوتة ومتداخلة في أحيان كثيرة منها: (٢)

١. كان للصورة في الأصل معنى بصري مازال شائعاً في السيميائيات لتقليد مادي لموضوعهما، كما في النحت والرسم والمسرحيات القصيرة وتُحيل في السينما على لقطة واحدة في المونتاج.
٢. اما النقد الأدبي فأن المعنى الشائع للصورة الذهنية قد تتضمن الصورة الأدبية أو الوصف أولا فهي تتضمن لغة مجازية أو تخيُلاً كالتشبيه والاستعارة، اذ بوساطاتها تتم إثارة الصور بمقارنة مرجع بآخر.

وثمة طريقة أخرى لاختزال الظاهرة الصورية بوصفها انزياحاً دلالياً، وذلك بالنظر أليها من خلال منظور استمرارية الميدان اللساني، فهي تتكون من" الوضع الذي يقضي بتأكيد أن الاستعارات تُريد أن تقول ما تريد الكلمات أن تقوله في معناها الحرفي ولا شيء سوى ذلك. ان المنظور المُعاصر للصور وللمجازات اللفظية يخلق تجانساً لمبدأ البلاغة"(٣). فالصورة النموذجية تتحدد بجانبين أساسين وهما(٤):

١. الجانب الطبيعي الحسي
٢. الجانب الاجتماعي– الروحي

ولا شك في أن صورة الآلهة لدى الشعوب القديمة، كانت تتشكل أولاً بأول. من خلال أخذ الناس لمادة جاهزة من صُنع الطبيعة، ثم من خلال إعطائها مضموناً كلياً من خارجها، إذ إن الحديث عن الشكل

---

(١) فرانك نوفو، **قاموس علوم اللغة**، مصدر سابق، ص٢٩٧.

(٢) كاتي وايلز، **معجم الأسلوبيات**، ط١، ترجمة: خالد الأشهب، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠١٤، ص٣٤٩.

(٣) أوزوالد ديكرو، جان ماري سشايفر، **القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان**، مصدر سابق، ص٥٣١.

(٤) كلود ليفي شتراوس، **الاناسة البنيانية**، ترجمة: حسن قبيسي، ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء– بيروت،١٩٩٥، ص١٦.

والمضمون لكل صورة، هو من قبيل الحديث عن الحسي والروحي أو عن الجزئي والكلي في أية صورة من صور تلك الآلهة القديمة.

وبهذا يكون قد أُوقع الفرق بين عمل الفنان المبتكر الذي يعمل على تشكيل الصورة الفنية، بحسب ما تتطلبه هذه الصفة من دراية وخبرة، وبين عمل السوفسطائي، وذلك على قاعدة التفريق بين المُحاكاة الحسية أو المجردة. إذ المحاكاة هي الحاضنة الوحيدة للصورة الفنية التي تقوم على المُشابهة والتمثيل أو الإيهام بهما. **ويُقرن التشبيه والتمثيل بالمُحاكاة الحسية**، ثم عُدّ التمثيل قياساً بالقوة شأنه شأن الاستقراء والفراسة(١)، فالعلاقة إذاً بين الصورة وتفكير الانسان، إذ إن المتأمل "في هذه المسيرة لعبادة الاصنام والآلهة يجد منشأها روحياً، فالصورة التي باتت خيالاً يرجع اليه الانسان تنفيساً لرغباته التي أصبحت شيئاً مكملاً لذائقته الحسية، يجد ثمة علاقة بين هذه الصور الذهنية المختزنة اولاً ثم المتطورة بالرغبة إلى صور مرئية ملموسة كما تمثلت برسوم الموتى والنقش وعبادة الاصنام والاوثان، وقد مرت بمراحل صيرورة رافقتها نمو في التفكير الحسي والعقلي ولكن غلبة الاول كانت أكثر "(٢).

وحين تطور تفكير الانسان وبات يقول على الصورة لتوضيح اهدافه فقد وضِعت البلاغة تحت مصطلح الصورة احياناً بوصفها مجموعة من الظواهر النحوية، والتداولية، والدلالية، والأسلوبية المتنوعة في إطار متماسك، وثابت، وشامل بما فيه الكفاية. وأن الصورة "هي الشكل مهما يكن، وأنه ليكون مُعطى لتعبير عن فكرة، تماماً كما للأجسام طريقة في الكينونة في التعريفات المعاصرة للصورة مثل الشكل اللساني المُعول، أو المُقدم على الأقل، والذي يؤدي دوراً مُحدداً في لحظة الخطاب الذي تدخل فيه(٣)، لقد شكلت البَلاغة جُزءاً مُهماً من السياق الثقافي للصورة الفنية. ولقد تم تطوير بعض تقنيات الأسلوبية من طرف الخُطباء البلاغيين للقرن الخامس قبل الميلاد فيما يُسمى بالصور التعبيرية كالخطابات والصور البيانية التي تُساعد على بناء وتطوير الحجة وتحريك الانفعالات، وتقسيم الصور التعبيرية على خطاطات وصور بيانية، تتضمن الخطاطات تلك الصور التي تُرتب الكلمات في نماذج مُخططة، فـ"الخطاطات الشائعة هي تلك التي تتوقف على الموازاة والتكرار بين الجمل، مثلاً تكرارية، وتكرار النهاية، أو ضرب من التباين أو التقلب (تضاد طباق) مقابلة عكسية"(٤)، مثال(حزين–سعيد، ليل– نهار، أبيض– أسود...).

---

(١) مقالة في قوانين صناعة الشعراء، **ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو طاليس**، ترجمة وتحقيق: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة ، ١٩٥٣، ص١٥١. نقلا عن: قصي الحسين، **أنثروبولوجية الأدب؛ دراسة الآثار الأدبية على ضوء علم الإنسان**، ط١، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ٢٠٠٩، ص٩٥-٩٦.

(٢) صباح عباس عنوز، **إعجازية التكوين الاسلوبي في النص القرآني...**، مصدر سابق، ص٢١٢-٢١٣.

(٣) أوزوالد ديكرو، جان ماري سشايفر، **القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان**، مصدر سابق، ص٥١٨.

(٤) كاتي وايلز، **معجم الأسلوبيات**، مصدر سابق، ص ٦٠٣.

وتستبعد الباحثة هنا تفتيت البلاغة بوضعها في حدود فاصلة صارمة بينها وبين التشبيه والمجاز والكناية؛ لأن البلاغة تتكون من ثلاثة أقسام هي: علم المعاني وعلم البديع وعلم البيان الذي له أثر في استيعاب هذه الصور، ويدخل القسمان الآخران في وظيفة كل الصور البلاغية، بمعنى أن أخذ اللفظ من معنى إلى آخر على وجه العموم يُسهم في تكوين الصورة، فالسياق التعبيري يتكون من تراصف الألفاظ وما ينجم عن ذلك من موضوعات علم المعاني وعلم البديع في إطار بياني تشبيهي أو غيره.

فالنشاط الفني في التعبير هو الذي يُهيئ لبلورة جملة المفاهيم المادية والنظرية التي تتشكل منها عناصر الصورة، التي تظهر بوصفها مرآة يرى المبدعون أنفسهم بوساطتها في الآخرين، كما تتيح لهم رؤية الآخرين في أنفسهم، ضمن لُعبة المُقارنة والمقاربة الفنية التي تتولى إشباع الحماسة الاجتماعية التي تُعرف (بالباثوس الاجتماعي) الذي يعني أن نمط الصورة ينبثق باستمرار من العلاقات بين الفرد والمجتمع، كقاعدة لرُقيها وتطوُرها، فالصورة التي أخذت في التكون بتداعيات بالغة الجرأة لدى الإنسان القديم كانت تنمو بنمو العلاقة بين الفرد والمجتمع بحرية وسيولة الخيال بتشكيلات عجيبة ومفرطة التشويه، ويترافق هذا التحول في شكل الصورة وإنتاجها مع براعة ومبدأ فهم العالم المُحيط في إطار العلاقة المُستجدة التي تنشأ بين الإنسان ومُجتمعه في الطبيعة الجديدة المُتشكلة في شكلها الأخير الذي يفهمه أو يُدركه[١]. فالبنية الحقيقية للصورة سوف تتوضح معالمها بينة الحدود والأركان، وذلك في ضوء المسافة التي يقطعها الكيان الإنساني في أثناء انتقاله من رحِم الطبيعة إلى رحِم المُجتمع. فما العالم المرئي إلا مخزون للصور والمشاهدات ذات الدلالات والخيالات، وهو الذي يضع كلاً منها في موضعه، ويُكسبه قيمته الخاصة به.

فاذا أُستعمل مصطلح الصورة (Image) في غير مجالات المعرفة الإنسانية، فإنه يتخذ في كل منها مفهوماً خاصاً وسمات مُحددة، يُمكن لها أن تنحصر في (دلالات خمس)[٢] وهي:

١. اللغوية.
٢. الذهنية.
٣. النفسية.
٤. الرمزية.
٥. البلاغية أو الفنية.

ولعل الصورة في المجال الشعري، تمس بطبيعة الحال، جميع هذه الدلالات الخمس السابقة، وإن كانت تتصل اتصالاً مُباشراً بالدلالة البلاغية أو الفنية، فـ(الفارابي) يُعرف الشعر أو الأقاويل الشعرية بأنها

---

(١) ينظر: غيورغي غاتشف، **الوعي والفن؛ دراسات في تاريخ الصورة الفنية**، ترجمة: نوفل نيوف، ع (١٤٦) سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت،١٩٩٠، ص٢٢-٢٣.

(٢) نعيم اليافي، **مقدمة لدراسة الصورة الفنية**، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٨٢، ص٤١.

"تؤلف من أشياء مُحاكية للأمر الذي فيه القول"[١]؛ ولان الشعر مُحاكاة والمُحاكاة عند (سقراط) إمّا تمثيلية أو قصصية أو مركبة ينفذها صانع الصورة[٢]، فعمل المُحاكي شبيه بعمل المرآة التي تنسخ الحقائق وتُقدم الصورة بعيدة عن الوجود الحقيقي، فهو صانع الصورة التي هي الفضيلة، وهو "لا يُعرف شيئاً عن الوجود الحقيقي"[٣]، حسب ما ذهب اليه أفلاطون في محاكاته، وبهذا تكون المُحاكاة في نظره تقليداً لأعمال الناس ونسخاً للصورة الفعلية بعيداً عن الحقيقة. وصورة هذا المظهر، تظهر في المرآة التي يستخدمها الفنان/ الشاعر لعكس صورة العالم المصنوع، أو المتشكل على يد الجماعة الإنسانية، التي هي في النهاية عمل الله –سبحانه وتعالى–.

أما ربط الشعر بالرسم الذي أكده كل من (أرسطو والفارابي) فهو أمر ناتج عن إدراك أن التقديم الحسي للمعنى– أي التصوير أو التجسيم– وعنصر مشترك بين الشعر والرسم، وأن الشاعر يستعين في صناعته بوسائل تصويرية وذلك من خلال اعتماد لغة المشهد المنظور، أي التصوير أو المحاكاة التي عُرفت في المفهوم الفلسفي[٤]. بينما ميز (أرسطو) بين أنواع الفنون الإبداعية، فوجد أن بعضها يُحاكي باللون والشكل، وبعضها الآخر يُحاكي بالصوت. فالأدب بالعموم، والشعر بخاصة، هُما مُحاكاة إبداعية بالصورة، شبيهة كل الشبه بأية ظاهرة إبداعية أخرى، لأنها تقوم على الأسس الآتية:

أ– وسيلة المُحاكاة.

ب– الموضوعات الخارجية التي تُحاكى.

ج– طريقة المُحاكاة.

فالصورة الفنية عند (أرسطو) لم تُعد مُحاكاة للعالم المحسوس، بل غدت مُحاكاةً للحياة العقلية والشعورية التي تتمركز داخل الوحدة الإنسانية[٥]. ف(أرسطو) وجد في الصورة الفنية تقليد التقليد، إلا أنه لم يقصد بالمُحاكاة إنتاج صورة طبق الأصل عن الطبيعة، أي النقل الحرفي؛ لأن الفن في رأيه لا يَنسج الظواهر الخارجية، بل يَنفذ إلى جَوهر الأشياء، لأنه إخراج فني للطبيعة. وبهذا تغدو الصورة الفنية عند (أرسطو) عمادُها المجاز، لأنه وجد أن لغة هذه الصورة لا تُدرك إلا بالمعنى المجازي وليس بالمعنى

---

(١) أبي الوليد بن رشد، **تلخيص كتاب ارسطو طاليس في الشعر ويليه جوامع الشعر للفارابي**، تحقيق وتعليق: سالم محمد سليم، دار الكتب، القاهرة، ١٩٧١ ص١٧٤.

(٢) افلاطون، **جمهورية أفلاطون**، ترجمة: حنا خباز، ط١، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ٢٠١٧، ص٨٣.

(٣) ديتش ديفيد ديتش، **مناهج النقد الأدبي**، ترجمة: محمد نجم، دار صادر، بيروت، ١٩٦٧، ص٣٠ – ٣١.

(٤) ابن الأثير، **المثل السائر**، ط١، قدمه وعلق عليه: أحمد حوفي وبدوي طبانة، دار نهضة مصر، القاهرة، ص١٢. نقلا عن: قصي الحسين، **أنثروبولوجية الأدب؛ دراسة الآثار الأدبية على ضوء علم الإنسان**، مصدر سابق، ص٤٩.

(٥) بدوي طبانة، **النقد الأدبي عند اليونان**، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٨، ص٧٣.

الحقيقي، ولهذا فقد أكدت اللغة المجازية لتكون السِمة البارزة في اللغة، لِخُلاصة قوله المجاز نقل اسم يدلّ على شيء إلى شيء أخر. وإذا أجاز (أرسطو) للشاعر، في بناء الصورة الفنية، أن يبتدع لغة جديدة ويخترع ألفاظاً لم تكن مُستعملة قط، بل يضعها الشاعر من تلقاء نفسه وبحسب مفهومه للصورة، نجد (الفارابي) يتحدث عن الشُعراء من زاوية قُدرتهم على إبداع الصورة الفنية، من حيث[١]:

أ-فئة منهم اتسمت بالقُدرة على صناعة الصورة وذلك بسبب ما تهيأ لهم من مقدرة فائقة في المُحاكاة والتخييل وهم(المبدعين).

ب- وفئة أخرى من الشُعراء، عرفوا صناعة الشعر حق المعرفة، ولذلك فهم يُجيدون تشكيل الصورة في أي نوع من أنواع الشعر وهم(المتعلمين).

ج- أما الفئة المتبقية من الشُعراء فهم الذين يُقلدون صور الشُعراء وهم(المقلدين).

ويُفرق (الفارابي) بين المُحاكاة بفعل وبين المُحاكاة بالقول "إن مُحاكاة الأمور قد تكون بفعل وقد تكون بقول. فالذي يفعل ذلك ضربان: أحدهما أن يُحاكي الإنسان بيده شيئاً ما مثل أن يعمل تمثالاً يُحاكي به إنساناً بعين أو شيئاً غير ذلك. أو يفعل فعلاً يُحاكي به إنساناً ما أو غير ذلك. والمُحاكاة بقول: هو أن يؤلف القول الذي يصنعه أو يخاطب به من أمور تحاكي الشيء الذي فيه القول، وهو أن يجعل القول دالاً على أمور تُحاكي ذلك الشيء"[٢]، والقول المؤثر أدبياً هو ما ضم البيان إلى سياقاته التعبيرية، فالبناء البياني يتأرجح بين رسم الصورة فنياً والدلالة التي يقصدها المنشئ، وبذلك تُصبح العملية الابداعية وحدة متكاملة للتأثير في المتلقي[٣]، وعندما تحدث (الفارابي) عن صناعة التزويق، كان يُشير إلى أن كلاً من الشعر والرسم يقوم على المحاكاة أو التشبيه، غير أن وسيلة المحاكاة في الشعر **هي الأقاويل، أما وسيلتها في الرسم فهي الأصباغ**، فهو يقول :"وكأنهما مُختلفان في مادة الصناعة ومُتفقان في صورتهما، في أفعالهما وأغراضهما"[٤]، لذلك كان هناك مفهومان قد تميزا في تاريخ تطور مصطلح الصورة الفنية، قديم يتصل بحدود الصورة البلاغية في التشبيه والمجاز، وحديث يتصل بالدلالة النفسية والدلالة الرمزية والدلالة الذهنية، ومنهم من جيء بالتقسيمات الخمس للصورة فيما ذُكر سلفاً في متن البحث.

---

(١) قصي الحسين، **أنثروبولوجية الأدب؛ دراسة الآثار الأدبية على ضوء علم الإنسان**، مصدر سابق، ص٦٥.

(٢) أبي الوليد بن رشد، **تلخيص كتاب ارسطو طاليس في الشعر ويليه جوامع الشعر للفارابي**، مصدر سابق، ص١٥٧-١٥٨.

(٣) صباح عباس عنوز، **الصورة الفنية بين حسيتها وإيقاع المعنى؛ دراسة نقدية تطبيقية**، مصدر سابق ، ص٧٣.

(٤) أبي الوليد بن رشد، **تلخيص كتاب ارسطو طاليس في الشعر ويليه جوامع الشعر للفارابي**، مصدر سابق، ص١٥٧-١٥٨.

أي تعني موقف الشاعر من الوجود بحسب عالمه الذي يعيشه، وعن طريق وحدة الصراع يُظهر الشاعر نفسه وما يرتبط بتكوينه الفكري الذي يمثله ثقافياً. ويعرف (التوحيدي) فن الكتابة من أنه يُعالج أحوالاً مُختلفة من الصيغ والألفاظ ساعياً وراء صدق المعاني التي تكشف عن المقصود، ومما لا شك فيه أن الكاتب يسعى وراء أوسع الأفكار وأجمل الألفاظ ويؤكد (التوحيدي) أن فنّ الكتابة لا يكتمل ما لم يجتمع اللفظ الجيد بالمعنى الجيد ما أدى المعنى إلى القلب في حسن صورة اللفظ، ويُتابع (التوحيدي) تعريفه للفن التصويري فيرى أنه مؤلف من شكل ومضمون، من فكر هو الحكمة، وإبداع هي البلاغة يمثل رأي العقول الظامئة والنفوس التواقة للجمال. بالرغم من وحدة أواصر الفنون عند (التوحيدي)، فإنه لابد من تصنيفها تبعاً للحاسة التي تُمارسها والتي يجب إدراك الفن بها. ويُمكننا (حصر أنواع الفنون حسبما أورده أبو حيان)[١] على وفق الآتي:

١. الصورة الصناعية أي الفنية اليدوية وهي على نوعين:

أ- الصورة غير المُشبهة وهي الصورة الإلهية، ثم الخط والزخرفة.

ب- الصورة التشبيهية.

٢. الصورة السمعية وهي على نوعين:

أ- لفظية غنائية، الشعر، أو بلاغية كالنثر.

ب- آلية تحتاج إلى أداة غير الصوت.

ويُصنف (التوحيدي) الصور إلى أصناف: إلهية وعقلية، وفلكية وطبيعية، وأسطقسية وصناعية، ونفسية ولفظية، وبسيطة ومركبة، وممزوجة وصافية، ويقظية ونومية، وغائبية وشاهدية ويُعطي الوصف للصورة الإلهية- وهي أعلاها في الرتبة والحقيقة. وهي أبعد منا في التحصيل إلا بمعونة الله تعالى- فلا طريق إلى وصفها وتحديدها إلا عن طريق التقريب، وذلك أن البساطة تغلب عليها، إلا أنها مع ذلك ترسم بأن يقال: هي التي تجلت بالوحدة وثبتت بالدوام، ودامت بالوجود. والفرق بين الصورة الإلهية والصورة العقلية أن الصورة الإلهية ترد عليك وتأخذ منك، والصورة العقلية تصل إليك فتعطيك، فالأولى بقهر وقدرة، والثانية برفق ولطافة؛ وتلك تحجبك "عن لم وكيف، وهذه تفتح عليك لم وكيف،... وأنوار الصورة الإلهية بروق تمر، وأنوار الصورة العقلية شموس تستنير؛ وتلك إذا حصلت لك بالخصوصية لا نصيب لأحد منها، وهذه إذا

---

(١) عفيف البهنسي، **فلسفة الفن عند التوحيدي**، دار الفكر، دمشق،١٩٨٧، ص٥٤،٨٧.

حصلت لك فأنت وغيرك شرع فيها؛ وتلك للصون والحفظ، وهذه للبذل والإفاضة"[١]. فالصورة رسم ناتجة عن فعل انساني لتصوير الافكار بمشاهد متنوعة، وقد تكون الاشكال في الصورة مسطحة كما في رسوم العصر الوسيط أو الاسلامي، أو مجسمة كما في عصر النهضة، وبالحالتين اما تكون الصورة مطابقة للواقع أو قريبة منه أو خارج نطاقه[٢]. وأما الصورة الأسطقسية، فهي لائحة لكل ذي حس بالتناظم الموجود فيها، والتباين الآخذ بنصيبه منها، ولها انقسام إلى آحادها، أي إن صورة الماء مُباينة لصورة الهواء. وأما الصورة الصناعية فهي أبين من ذلك، لأنها بارزة للبصر والسمع ولجميع الإحساس، كصورة... والخاتم. وما الصورة النفسية فهي راجعة إلى العلم والمعرفة وتوابعهما، وهي شقيقة للصورة العقلية بالحق. وأما الصورة الممزوجة فهي أخت الصورة المُركبة، وكذلك الصورة الصافية أخت الصورة البسيطة. وأما الصورة اليقظية فهي مجموعة من الإحساس... وجدان المشاعر. وأما الصورة النومية،- أن النائم قد حيل بينه وبين مثالات الإحساس وعوارض الكون والفساد-، فأن كان ذلك من وادي الطبيعة أومأ إلى آثار الأختلاط، وأن كان من وادي النفس أومأ إلى نصب التماثيل، وأن كان من وادي العقل صرح بحقائق الغيب في علم الشهادة إما بالتقريب وإما بالتهذيب[٣]، "فتجريد الصورة هو بحث عن نظام جواهر الاشكال بطرق مختلفة للحصول على صورة مخترقة لنظم الواقع الشكلي"[٤]، ويتساءل (التوحيدي) عن ماهية الصورة فيقول: "هي التي بها يخرج الجوهر إلى الظهور عند اعتقاب الصور إياه، ثم يحدد مبادئ الفن العربي والتي تقوم على الرقش المجرد ممثلاً معنى القدرة الإلهية التي لا تحد، والتي ترفض التشبيه، أو تشبيه وتمثيل الله، ولهذا فهو يقول: "وأنا أعوذ بالله من صناعة لا تُحقق التوحيد ولا تدُل على الواحد، ولا تدعو إلى عبادته والاعتراف بوحدانيته، والقيام بحقوقه، والمصير إلى كنفه، والصبر على قضائه والتسليم لأمره"[٥].

ويصف (التوحيدي) [أن الصورة الفنية لا علاقة لها بالصورة الطبيعية؛ لأنها تُفارق هذه الصورة، مُفارقة تامة أو محدودة، ولكنها صورة مُفارقة على أية حال "كل جسم له صورة فأنه لا يقبل صورة أخرى من جنس صورته الأولى البتة، إلا بعد مفارقته الصورة الأولى، مثال ذلك أن الجسم إذا قبل صورة أو شكلاً

(١) عفيف البهنسي، **فلسفة الفن عند التوحيدي**، مصدر سابق، ص٨٧.
(٢) ينظر: حيدر عبد الامير رشيد الخزعلي، **اليسير من فقه التصوير**، مصدر سابق ، ص٢٩.
(٣) ينظر: عفيف البهنسي، **فلسفة الفن عند التوحيدي**، مصدر سابق، ص٩١-٩٢.
(٤) حيدر عبد الامير رشيد الخزعلي، **اليسير من فقه التصوير**، مصدر سابق ، ص٣٠.
(٥) عفيف البهنسي، **فلسفة الفن عند التوحيدي**، مصدر سابق، ص٩٣.

كالتثليث، فليس يقبل شكلاً آخر من التربيع والتدوير إلا بعد مفارقته الشكل الأول"][١]، وبما أن لكل فن مادته فالصورة أما لفظية أو صوت أو حركة أو تشخيصية، فمادة الصورة لابد ان تبدي كل ثرائها الحسي على يد مصورها، ولابد أن تكون بصورة معينة[٢]، وبالرغم من هذه المفارقة، نجد أن الفنان الماهر، يعمد إلى تحقيق مُشاكلة دقيقة، مما يجعلها قريبة الشبه من الطبيعة، وفي هذا مهارة عالية، وتحقيق لمسرة المتذوقين الذين يرغبون بُمشابهة المثل والمقياس دائماً. ولهذا يقول (التوحيدي):"لما تميزت الأشياء في الأصول، تلاقت ببعض التشابه في الفروع، ولما تباينت الأشياء بالطبائع، تألفت بالمشاكلة في الصنائع، فصارت من حيث افترقت مجتمعة، ومن حيث اجتمعت مفترقه"[٣]. أما(ابن سينا) فنجده يتوقف عند (القوى الباطنة التي تُثير فينا بوصفها مُتلقين لأية صورة تلك المشاعر وذلك التجسيد لتتمثل)[٤] في الآتي:

١. الحس المُشترك: الذي يستقبل الصورة المُنطبعة في الحواس الخمس.
٢. الخيال والمُصورة: حيث يحفظ ما قبله الحس المشترك من الحواس الخمس بعد غياب المحسوسات.
٣. المُتخيلة والمُفكرة: وشأنهما تركيب بعض ما في الخيال مع بعض، وتفضيل بعضه على بعض بحسب الإرادة. وعبر هذه القوة نستعيد الصور والمعاني، ونُفرق بينهما في عمليات التفكير والابتكار.
٤. الحافظة الذاكرة: تحفظ ما تُدركه القوة الوهمية من المعاني غير المحسوسة في المحسوسات الجزئية، وهي تقوم بنفس الدور الذي تقوم به (المصورة) أو الخيال للحس المُشترك. ومن المُلاحظ أن القوة المُتخيلة تتوسط قوى الإدراك الباطنة، إذ يقع قبلها في الترتيب لا الأهمية، الحس المشترك والخيال أو الصورة، وتعقبها القوة الوهمية الظانة أو القوة الحافظة الذاكرة، ومن هذه الناحية نستطيع أن القول، أن القوة المُتخيلة، تتوسط بين الحس والعقل، يعني أن عملها يتسم بطابعين، حسي وتجريدي[٥]. فالصورة تشكل الافكار الانسانية بمواد وكيفيات متنوعة سواء اكانت مصورة للواقع الخارجي ام معبرة عنه بأشكال غير واقعية، أي إن الصورة عنوان مطلق له مصاديقه في النتاج الفني(رسم، نحت، زخرفة، خط، التصوير...).

---

(١) عفيف البهنسي، **فلسفة الفن عند التوحيدي**، مصدر سابق، ص٩٩.

(٢) ينظر: حيدر عبد الامير رشيد الخزعلي، **اليسير من فقه التصوير**، مصدر سابق، ص٣٤.

(٣) ابي حيان التوحيدي، **الامتاع والمؤانسة** ، تصحح وضبط وشرح: احمد امين و احمد الزين، دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٥٣، ص١٢٥.

(٤) حيدر عبد الامير رشيد الخزعلي، **اليسير من فقه التصوير**، دار المرتضى، بغداد، ٢٠١٤، ص٢٩.

(٥) قصي الحسين، **أنثروبولوجية الأدب، دراسة الآثار الأدبية على ضوء علم الإنسان**، مصدر سابق، ص٧٠-٧١.

إن خُلاصة مفهوم (ابن سينا) يتمثل في دقة فهمهِ لتشكيل الصورة الفنية التي تُمثل الوحدة الأساسية في اية بناء فني أو ادبي. وبرأيه أن الصورة يجب أن تكون مُخيلة بمعنى مُحاكية. فالمُصور بحسب مفهومه يكون بقدر براعته في إيقاع المُحاكيات وصياغتُها عن طريق التشكيل الفني في العمل التصويري، يجعل المُتلقي يتَلذذ بالقبيح ويُسر به، ويرى فيه جمالاً لم يكُن قائماً من قبل. ففي هذا المجال، يقول أن "الدليل على فرحهم بالمحاكاة أنهم يُسرون بتأمل الصور المنقوشة للحيوانات الكريهة والمتقزَّر منها. ولو شاهدوها أنفسها لتنكبوا عنها. فيكون المفرح ليس نفس تلك الصورة ولا المنقوش، بل كونها مُحاكاة لغيرها إذا كانت أتقنت ولهذا السبب ما كان التعلم لذيذاً، لا الى الفلاسفة فقط، بل إلى الجمهور، لما في التعلم من المحاكاة، لان التعليم تصوير"[١]، وترى الباحثة إن بناء الصورة الفنية وتشكيلها –حسب رأيه– لا يتم إتقانه إلا بالواقعية التخيُلية وسبيلها الوحيد المُحاكاة فهو يرى ان الشاعر يبتكر صورة فنية مُتنوعة ما لا يراه سواه، ويكشف العلاقات الخفية والمقاربات التي تقوم بين الكلمات فيجعلها تتوافق، وتأتلف رغم تنوعها وتباعدها، فينشئ انساق جديدة للصورة الفنية، تدل على عبقرية الشاعر التي تتعمق في إدراك هذه العلاقة التصويرية.

بينما يرجع تقسيم التشبيه اللغوي عند(ابن طباطبا) إلى التصور التشكيلي الحسي لعلاقة التشبيه، مثل تشبيه الشيء بالشيء صورة وهيئة ولوناً وحركة وبطء وسرعة[٢].

إن الوظيفة الأساس للصورة الإرسالية هي ما يقوم بها النص، وهو تأويلٌ شبيهٌ لما يقوم به النص، ووظيفتها الأساسية هي شد الانتباه والإثارة وتدعيم مصداقية الحجج، ولعل القواعد الخاصة بالواقع البصري للصورة هي : [٣]

- أشكال: لها حافات هندسية دقيقة قادرة على أسر النظرة.
- الصورة الملونة: لها حضور كبير في شد انتباه المُتلقي، أكثر من الصورة بالأبيض والأسود.
- هناك بعض الألوان التي تُنعت بأنها عدوانية (الأحمر، الأصفر) تشد الانتباه أكثر من غيرها.
- الحركة: يقوي تمثيل الأشياء من خلال الحركة، الانتباه أكثر من الأشياء الثابتة.
- أساليب الصورة: تُبيح بعض الخدع الفوتوغرافية في الصورة، إثارة الانتباه إلى هذا الشيء أو ذاك (إخفاء العمق، التحكم في سلمية أبعاد بعض الأشياء أو أحجامها).

---

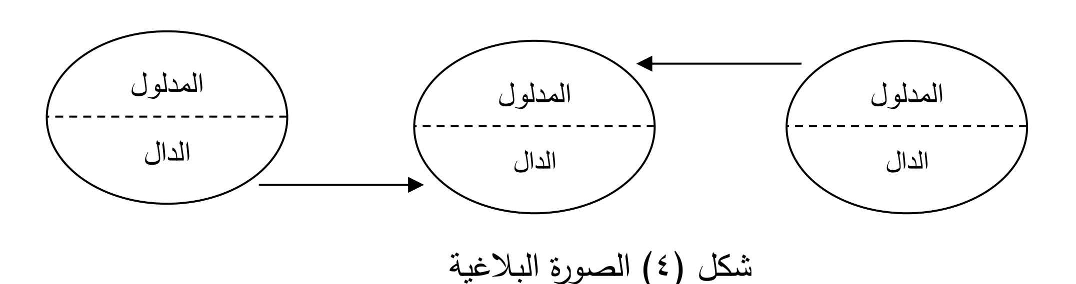
(١) حسين بن عبد الله أبن سينا، **الشفاء؛ المنطق**، ٩– الشعر؛ الفصل الثالث، الدار المصرية للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٦، ص٣٧.

(٢) ابن طباطبا، **عيار الشعر**، تحقيق: محمد زغلول سلام، توزيع منشأة المعارف، الاسكندرية، ١٩٨٠، ص٣٠-٣١.

(٣) دافيد فيكتروف، **الإشهار والصورة صورة الإشهار**، مصدر سابق، ص٥٣.

عند سيرورة تحول غير المألوف إلى مألوف، تكون الصور البلاغية أساسية للفهم، أي فهم المألوف أكثر من ذلك، أياً كانت الطريقة التي تُعرف بها اصطلاحات اللغة المجازية، فهي تُشكل شفرة بلاغية، قد تُعد اللغة المجازية سِمة واضحة في الشعر والكتابة الأدبية عامة، لأن الصورة تقوم على العدول أو الانزياح و"العدول يؤدي إلى ولادة صورة، والأخيرة تؤدي إلى ظهور بُعد دلالي"[١] ومن ثم يأتي البُعد التركيبي للصورة" بمعنى قدرة الصورة على الانطواء داخل المقاطع التركيبية للسياق، وأن للأخير دوراً مهماً في احتضان الصورة وايحاءاتها"[٢] ويمكن الاعتبار إلى أن ديمومة الصور البلاغية في الأشكال المرئية والكلامية تعكس حقيقة أن فهمنا للواقع علائقي في أساسه... تسمح لنا الصور البلاغية برؤية الشيء كأنه شيء آخر. ويمكن اعتبار الاستعارة مثلاً إشارة جديدة مكونة من دال إشارة ما ومدلول إشارة أخرى[٣]، فالدال يدرس معاني الوحدات البنائية في كل منظومة فنية وأن تجسيد الصورة إنما يتم من خلال وجود فرد يتفاعل مع علاقته بالبيئة الاجتماعية والمادية[٤].

وتختلف الصور البلاغية فيما بينها من حيث طبيعة الابدالات، كما يشير لذلك الشكل الاتي:



شكل (٤) الصورة البلاغية

يرى الواقعيون أن اللغة والواقع، والفكر واللغة، والشكل والمحتوى، مُنفصلان عن بعضهما، أو على الأقل يمكن فصلهما، ويدعون إلى استعمال اللغة الأوضح. بينما ترى المثالية الفلسفية اللغة بأجمعها استعارية، وعُد الواقع لديهم ناتجاً محضاً من الاستعارات. فمن الواضح أن هذا الموقف ينفي أي تمييز إرجاعي بين الحرفي والاستعاري، ويُمكن أن تُساعد حيادية الصور المجازية في النصوص والمُمارسات على

---

(١) صباح عباس عنوز، **إعجازية التكوين الاسلوبي في النص القرآني ...**، مصدر سابق، ص٢٢١.

(٢) المصدر السابق نفسه، ص٢٢١.

(٣) ينظر: دانيال تشاندلر، **أسس السيميائية**، ط١، ترجمة: طلال وهبه، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠٠٨، ص٢١٤-٢١٥.

(٤) نجيب اصليوة حيدو، **فلسفة الصورة في السينما الامريكية المعاصرة؛ التمثلات البنائية وتحولات العلامة لانتاج الدلالة**، ط١، بيت الكتاب السومري، بغداد، ٢٠١٦، ص١١.

إبراز أطر المضامين التحتية وقد يشتمل أحياناً التحليل السيميائي النصي تحديد لاستعارة شاملة أو جذرية أو صورة بلاغية سائدة[١].

فالاستعارة تشير إلى صور بلاغية أخرى ويُمكن تمييز الكناية تقنياً من الاستعارة بمعناها الضيق، ويُعد التشبيه شكلاً من أشكال البيان يُصرح بمدلولاته من خلال استعمال الكاف أو(مِثْل). وبالنسبة للرسالة البصرية، اختيار الدوال المختلفة هي من يقع على عاتقها التوافق من عدمه أو عندها يمكن أن توافق النمط نفسه السائد آنذاك. ففي (الرسالة البصرية تتوافر الامور)[٢] الآتية:

١. وحدات أيقونية مع الأنماط.
٢. وحدات تكميلية مع مقاييس وهي الأشكال والألوان والأنسجة (مع مختلف الوحدات الفرعية).

فمنهجياً يُمكن وصف هذه الامور بالاختبارات ويُنظر اليها بحسب منظورين وهما:

- منظور كمي: ملفوظ ما يمكن أن يخضع للوصف كمركب أصلي من التواتر وهذه الأسلوبية الإحصائية.
- منظور كيفي: يُمكن وصف الملفوظ بوصفه شبكة من الاستلزامات والتناقضات والتكرار والإيقاع، التي تنعقد بين مختلف الخصائص الأسلوبية.

فالرسالة البصرية والنصية تشمل دراسة متوازنة بين بنية الايقونات اللفظية والتركيبية أو بمعنى اخر مختلف الاساليب البيانية في رسم الصورة النصية والبصرية الممكنة في إنتاج مجموعات مُتعددة القراءات والدلالات المضمونية؛ لإعطاء نتائج في تحليل المُنجز الفني. إن التدليل على الشيء هو عملية تشخيص لصورة فنية وتصور لمركباتها التي يتم بناءها نتيجة صورة فنية متخيلة يستحضرها المصور من الذهن، ليوظفها الفرد على وفق تصوراته المرتبطة بمستوى التراكم المعرفي والثقافي، ليقدمها للمتلقي بصور سيميائية علاماتية متنوعة. لهذا الصورة البلاغية وسيلة تهدف إلى إنتاج متعدد المعاني على المستوى البلاغي أو البصري للمُنشئ بشكل تُصبح معه النصوص البلاغية أو البصرية مُتعددة السياقات ضمن نسق موحد ومنظم، أي إن تصرفاته السياقية خاصة موجهة إلى الحفاظ على المبدأ العام للتوازن، التي تفرض على المتلقي، ألاّ يكتفي بالعُنصر الحاضر في النص البلاغي أو البصري وهو ما يتوسم الدرجة المدركة، ليُنتج

---

(١) ينظر: دانيال تشاندلر، **أسس السيميائية**، مصدر سابق، ص٢١٦-٢١٧.

(٢) جان ماري كلينكنبرغ، **الوجيز في السيميائية العامة**، ط١، ترجمة: جمال حضري، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ٢٠١٥، ص٣٣١.

تأويلات عديدة على وفق ما يحوي النص من حجاج ظاهر أو مضمر لتترحل هذه الدرجة المُدركة إلى مرحلة الدرجة المفهومة أو الوظيفة المفاهيمية للنص. وهذا يعني ان لكل تشكلات في النص البلاغي أو البصري معنى عام يتوسم الدرجة المدركة، وان أي تغيير في مكان العنصر سواء أكان كلمات أو خطوط وأشكال الدلالة يصاحبها تغيير في المعنى المضموني ليتوسم مستوى وصول المفاهيم إلى المتلقي، وعليه يجب التمييز بين الدلالة المتحركة البنى حسب الموقع التي ترد فيه والمعنى الثابت والمتعارف عليه؛ لفهم الصورة الفنية المهيمنة على النص البلاغي أو البصري.

وتُعد الصورة البلاغية تركيباً مكوناً من عناصر متماسكة يتوقف كلاً منها على الاخر، ويتأتى مسارها بأربع مراحل لإنتاجها، وهي في الواقع مُتزامنة لسياقات العمل الفني والأدبي وهي[١]:

المرحلة الأولى: هي مُلاحظة تشاكُل داخل الملفوظ، يمكن أن نربُط مُصطلح التشاكُل بمُصطلح التلاؤم أو الاقتصاد السيميائي.

المرحلة الثانية: هي مُلاحظة عدم المُلاءمة بما أن الأمر يتعلق بخرق التشاكُل يُمكننا أن نُعطي لهذا الخرق اسم التباين.

المرحلة الثالثة: المفهوم هي مُلاحظة درجة المُدرك في الصورة.

المرحلة الرابعة: هي انطباق درجة المُدرك ودرجة المفهوم. هذا الانطباق– الأساسي بالنسبة لصورة بلاغية– يجري بفضل إقامة عِلاقة جدلية بين الدرجتين. ويُمكننا التمييز بين مرحلتين فرعيتين في حساب الوسيط.

أ. اختيار للتلاؤمات المنطقية بين المنزل والمفهوم. لتوجد بالتأكيد نقاط مشتركة.

ب. إسقاط كل التمثيلات التي لدينا عن المُدرك على درجة المفهوم.

ويشترط في الدلالة باللفظ القصد أي قصد المتكلم، بمعنى أن دلالته إنما هي ما قصده وأراده من ذلك اللفظ وعليه فأن منهج الأصوليين مُختلف عن منهج النُحاة الذي يتوقف عند تفسير بِنية الجُملة فمنهج الأصوليين يتعداها إلى تفسير القول أو القصد. ومنه تعريف الأصوليين البيان "بأنه إخراج الشيء من حيز الإشكال إلى حيز التجلي ويعرف (الجاحظ) البيان "بأنه... الدلالة الظاهرة على المعنى الخفي... أو هو اسم جامع لكل شيء كشف لك عن قناع المعنى..."[٢]، وفهم الصورة الفنية المستهدفة بالنص.

---

(١) جان ماري كلينكنبرغ، **الوجيز في السيميائية العامة**، مصدر سابق، ص٣٢٦–٣٢٨.

(٢) صلاح الدين زرال، **الظاهرة الدلالية عند علماء العربية القدامى حتى نهاية القرن الرابع الهجري**، ط١، الدار العربية للعلوم ناشرون– منشورات الاختلاف، بيروت– الجزائر ، ٢٠٠٨، ص٨٥.

وللصورة وظائف مُتعددة من أهمها[١]:

١. وظائف توليدية: الإنتاج وفك التشفير يُمثلان كُلفة سيميائية مهمة، يتحمله في آن معاً الباث والمتلقي. كونها تمثل مُعالجة للمعلومات ذات تعقيد عال جداً.

إن الصورة تسمح بحل التناقضات أو التعبير عن الحلول لمُختلف المشاكل من خلال اقتراح وساطات بين المفردات المُنفصلة لهذه المشاكل أو لتلك التناقضات. وهي تقوم بذلك بشكل لعبي وكشفي مما يتولد عنه بالطبع لذة تُضاف إلى لذة حلّ المُشكل الصوري الذي نقترحه.

٢. وظائف تخصصية: من ناحية أخرى، وظيفة صورة مُعينة تتوقف على عدد من المقاييس نذكر منها:

المقياس الاول: هو بِينية الصورة، ستكون مثلاً الفرصة لنرى أن المجاز المُرسل أو مجاز الكلية هو من حيث طبيعته غير قادر على لعب ذات الدور الوسيطي والتأويلي للاستعارة، ولكنها مُلائمة جداً مثلاً لإعطاء نبرة فلسفية أو واقعية لنص ما، حسبما تعلق الأمر بمجاز مُعمم تصوري أو بمجاز تخصصي مرجعي.

المقياس الثاني: الانزياح، مفهوم مُعاود وضروري وغير كاف، وصف الباث إنتاج الصورة يستدعي مفهوم التباين أو عدم المُلاءمة فهو ضرورياً جداً في الوصف البلاغي. غير كافٍ لكنه مع ذلك للوصف الصحيح للصورة لأن معيار الانزياح ليس إلا سمة عامة.

وعلى حين أن الوظائف التعبيرية والإشارية في مُعظم الأنساق التواصلية البدائية للغة قد تكون بلغة ومستوى أرقى، مما يُقابل الوظيفة التفاعلية القائمة على تخاطب الأشخاص فيما بينهم باستعمال لغة إنسانية، كما يبين هذا التصنيف المقلوب الترتيب الآتي[٢]:

د. الوظيفة الحجاجية: استعمال اللغة لتقديم وتقويم الحجج والتفسيرات.

ج. الوظيفة الوصفية: استعمال اللغة لوصف الأشياء الموجودة في العالم الخارجي.

ب. الوظيفة الإشارية: استعمال اللغة لتبليغ الخبر والمعلومة عن الأحوال الداخلية لأفراد آخرين.

أ. الوظيفة التعبيرية: استعمال لغة معبرة عن الأحوال الداخلية.

فضلاً عن أن "الصورة اللونية تُقدم وظيفة إفهاميه، لأن النظر يُصاحبهُ اللون... فتؤدي الالوان في إطار الصورة اللونية دلالة إيحائية وبُعداً تداولياً في آن واحد"[١] إن النظام التواصلي، كُلما تقدم إلى

---

(١) جان ماري كلينكنبرغ، **الوجيز في السيميائية العامة**، مصدر سابق، ص٣٣١-٣٣٢.

(٢) جيوفري ليتش، **مبادئ التداولية**، ترجمة: عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق، المغرب، ٢٠١٣، ص٦٩.

الوظائف العُليا، كلما ارتفعت هذه الوظائف مُحدثة سلوكاً أشد تطوراً وتعقيداً على المستويات الدُنيا، وكما سنجده في الشكل الآتي الذي يوضح ذلك بالتفصيل:

	العالم ١	العالم ٢	العالم ٢	العالم ٤
أ. الساكنون في هذه العوالم هم	الموضوعات المادية (ومنها البيولوجية والأحوال)	موضوعات ذهنية (ذاتية) وأحواله	موضوعات اجتماعية وأحوال	وقائع موضوعية في استقلال عن موضوعات مخصوصة عن التكرار والجمع
ب.الوظائف التواصلية	التعبيرية	إشارية	وصفية	حجاجية (واصفة)

الشكل (٥) النظام التواصلي للصورة

إن دراسة الكلمات والجمل تحيل إلى معنى آخر، أي هناك دال ومدلول لعلامة ما نستنتج منها ان ذلك المفهوم يحيلنا إلى معنى شيء اخر[٢]، فالوظيفة الصورية الخاصة بترتيب المعاني في الذهن مكون أساسي للدلالة في النظام اللغوي الذي هو القاعدة في كل استعمال اللغة، كون ان اللغة الإنسانية هي أداة قوة خارقة للعادة، قوة للفكر والتواصل، فلو لم يكن المكون؛ الصوري – ترتيب المعاني– صحيحاً، كان يمكن أن يكون تواصلنا ضعيفاً مع الآخر[٣].

فبالنسبة إلى العدد الهائل من وظائف الصورة في الوقت الحاضر، تتناقض من الناحية الثقافية أهمية ما إذا كانت الصورة مُتولدة عن طريق الحاسوب أو مأخوذة بآلة التصوير؛ ما يهم هو أن تتناغم مع الأنظمة المُهيمنة في الساحة، وإمكان القلب، والتدوير، والحفظ وقابلية الاسترجاع. وتطرح التقنيات البيولوجية في إعادة الإنتاج والهندسة الجينية الإمكانات العملية للصورة الجينية، أي شفرة على شكل صورة، تستقل في وجودها عن هوية الفرد وأخلاقيته، وكلما زادت الطرق التي يمكن فيها تصوير الشيء، زاد الشيء في إمكان تعرضه للتوقع والتدوير، وأصبح التصوير مُرادفاً لأنظمة إنتاج المعرفة. فالصورة هي سلعة وموقع للإبداع في الوقت نفسه، يمكن استهلاكها والعمل عليها في دورة واحدة كمادة خام ونتاج قابل للاستهلاك[٤]. فلكل شيء

---

(١) صباح عباس عنوز، **إعجازية التكوين الاسلوبي في النص القرآني...**، مصدر سابق، ص٢٤٧-٢٤٨.

(٢) نجيب اصليوة حيدو، **فلسفة الصورة في السينما الامريكية المعاصرة؛ ...**، مصدر سابق، ص٦٧.

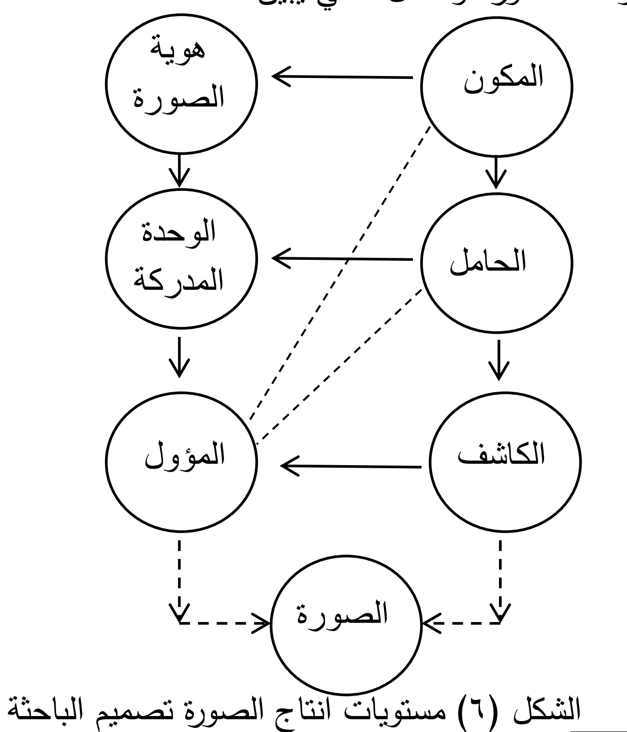
(٣) ينظر: جيوفري ليتش، **مبادئ التداولية**، مصدر سابق، ص٧٨.

(٤) ينظر: طوني بينيت– لورانس غروسبيرغ– ميغان موريس ، **مفاتيح اصطلاحية جديد؛ معجم مصطلحات الثقافة** ط١، ترجمة: سعيد الغانمي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠١٠، ص٤٤٢.

صورة تُشكل هويته، وهي في تعديل ذاتي مُتواصل وإعادة تشكيل لا ينقطع، وكلما تم تعديلها تدل على فناء الصورة التي تسبقها في التكوين الانمائي، وهكذا فإن (الصور العامة المتكونة، ومنشئ الصور، وإعادة تشكيل الصور)، تُحدد سطحاً تكون الصورة فيه منبعاً للعلاقات الإبداعية بين تحولات الصور الزمنية وأخيلة المنشئ فيختلطان لبناء صور جديدة متحولة عبر الزمن؛ لتُصبح أساس بث القوة في الخيال بوصفه ممارسة تصويرية بلاغية وبصرية. كل صورة تستدعي تدخل (ثلاثة مستويات مُتراتبة انطلاقاً من الأكثر بساطة إلى الأكثر تركيباً نُسميها)(١) بالآتي:

١. مُستوى مكون.
٢. مُستوى حامل.
٣. مُستوى كاشف.

اما المستوى المكون فهو الاساس في تشكل وتحديد هوية الصورة، والمستوى الحامل يُسمى هكذا لأنه يحمل الصورة فهو مستوى الوحدة المُدركة بوصفها بلاغية، اما المستوى الكاشف فهو المؤول للمستويين السابقين الذكر. وكل صورة تشتغل على هذه الثُلاثية من المستويات، تكون على نمط عالٍ من المحمولات التعبوية لفكر وثقافة المعمول بها. نجد بلا عناء الظواهر المُلتقطة بوصفها مُشكلة للصورة في الملفوظات المُنجزة انطلاقاً من منظومات غير لسانية. في رسائل أيقونية يُمكننا تحديد متواليات العمليات البلاغية (تحديد تشاكل، التقاط تباين، إنتاج درجة مفهوم) ثلاثيات من المستويات (مكون، حامل، كاشف) وعلاقات مُدرك مفهوم قابلة للوصف بوصفه صوراً، والشكل الاتي يبين ذلك:



الشكل (٦) مستويات انتاج الصورة تصميم الباحثة

(١) جان ماري كلينكنبرغ، **الوجيز في السيميائية العامة**، مصدر سابق، ص٣٣٧.

فمُنذ بدايات التفكير بالشعر عُد إيمائياً وتصوراً وبالمعنى الأوسع للفظ صورة للأشياء ولأفعال البشر فأن الصورة تطرح مسألة إضفاء للجمالية، وأشار (أرسطو) أننا قد نجد مُتعة في صور أشياء تولد فينا بخلاف ذلك إحساساً بالنفور في الحالات العادية كما الجثث (الفكرة تحولت إلى رسم استذكرتها أبيات بوالوا "ما من أفعى أو وحش كريهين؟ إلا ويجعلهما الفن إلى العين محببين"(١).

ويستنتج (الجاحظ) "موضحاً ان كلام الناس في طبقات كما أن الناس أنفسهم في طبقات"(٢). وأن منزل المتعلم أو المعلم في الفصاحة والبلاغة لا تعينهما على فهم بعض مستويات اللغة وما تؤديه من معارف؛ لأن ذلك لا يتم إلا من طريق (التكرار) إيماناً بأن صورة الفكر واستعداد الأفهام لا يخرجان عن التجربة ومفعول الزمن،" إن الغاية التي ليس بعدها غاية في دقة استعمال الألفاظ هو القرآن، كما أشار إلى ذلك في معرض حديثه عن التطورات الدلالية التي تطرأ على الكلمة بحكم ترددها على ألسنة الناس فينحو المُتكلم– ولاسيما إذا كان من طبقة العامة– إلى استعمالها في غير معناها الدقيق... اجتثاث الكلمة في سياقها الأصلي واستعمالها في سياق آخر أجنبي عنها والواقع أن لهذه المترادفات ذات البنى السطحية الواحدة بنى عميقة مختلفة، وذلك لاختلاف مستوياتها الدلالية العميقة. وهذا يعني أن لكل كلمة مترادفة بنيةً سطحيةً، وبنيةً عميقةً"(٣). ومع ظهور المطابع انتشر استخدام الصور المواكبة للنص من تزويق العناوين والأغلفة إلى التلوينات المُنتشرة في أثناء الكتاب تأتي الصور لتُغني النص مؤدية أحياناً دوراً خزفياً محضاً، ومُقدمة أحياناً أخرى طريقة قراءة مفسرة ومختلفة. في المقابل قد يأتي النص لخدمة الفن التصويري كعنوان أو مفتاح (تفسير رسم أو صورة أو خارطة).

إن الفن لا يكتفي بالمُحاكاة عن طريق هذا المنهج الإبداعي أو ذاك من مناهج الانعكاس الفني، وإنما يُدركها من خلال انعكاس مجازي شرطي فـ"وصف (أرسطو) للأدب (مع غيره من أشكال الفن) بالمحاكاة لا يعني أبداً أن العمل هو مُجرد إعادة خلق، في صور مكونة بوساطة اللغة، للواقع نفسه"(٤) ومعنى المُحاكاة بالإغريقية تساوي المعنى للفظ بناءً. وفي كتاب (فن الشعر) يتم إدخال المُطالبة بمُحاكاة صورة المُحتمل، أي إبداع العالم بُمقتضى قوانين الصور الاحتمالية والضرورة وإذا كان سُكان طيبة القُدماء قد حددوا في تشريعاتهم، أن على الفنانين أن يُحاكوا الصور الفنية الطبيعة بأكبر قدر من الجودة، تحت

---

(١) بول آرون– دينيس سان– جاك آلان فيالا، **معجم المصطلحات الأدبية**، مصدر سابق، ص٦٩٤.

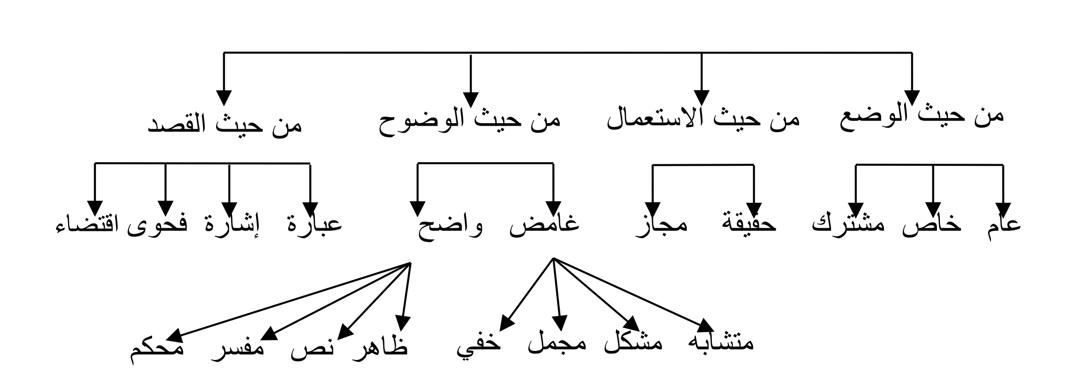
(٢) أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، **البيان والتبيين**، ج١، ط٧، الناشر مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٩٨، ص١٤٤– ١٤٥.

(٣) صلاح الدين زرال، **الظاهرة الدلالية عند علماء العربية القدامى ...**، مصدر سابق، ص٢٦٨.

(٤) يا.اي.ايسبورغ، **موسوعة نظرية الأدب؛ إضاءة تاريخية على قضايا أساسية، الصورة، المنهج**، م٢، القسم الثاني، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٣، ص٣٣٧.

طائلة الخوف من العقاب وحين نتحدث عن اللغة البصرية، نضع في الاعتبار وجود أشكال اتصالية تقوم على قاعدة بصرية، سواء أكانت تلك الأشكال صوراً بصرية مُطابقة للنماذج النصية الأكثر شيوعاً، أم أنها تمثل أنظمة مستقلة لا ترتبط برِباط مُباشر مع ما صُنعت به من نصوص. إذا كان أسلافنا قد استخدموا لغة أيقونية تعتمد على الصورة قبل اكتشاف اللغة الشفهية المُرتبة، وإذا كانت الوسيلتان قد تطورتا في سياق متوازٍ، فإن هذا أمر يغيب عن مداركنا، ويبدو "أن هُناك إجماعاً في الرأي على أن اللوحات والرسومات الموجودة بالكهوف تُمثل كتابة أيقونية لنوع من الكتابة الثابتة أكثر من كونها صوراً فنية في البداية"(١).

وللكلمة أهمية كبيرة، خاصة في مستواها الدلالي، إذ غالباً ما نتمثلها في المفهوم الذي نبحث عنه دائماً فالصورة اللفظية لا قيمة لها من غير معنى أو دلالة، والحديث عن الدلالة في أي علم من العلوم العربية لا يكون على حساب الصورة الخارجية، لذا بدأت قضية اللفظ والمعنى لدى المعنيين، وهي تصور آراؤهم في الجانب اللغوي الدلالي تأخذ الجانب المهم في دراساتهم وابحاثهم، فالأصوليون استطاعوا "مُلاحظة أن ثمة ارتباطاً بين نسبة القول صوتاً وصيغةً وتركيباً وبين دلالة القول، كما لاحظوا أن للسياق دوره الفاعل في طريقة إنشاء العبارة وتوجيه المعنى... فالبحث في الدلالة بالمفهوم الحديث في اللسانيات البنيوية ينبني على مبادئ هي التصنيف والتوزيع والتفسير"(٢). والشكل الاتي يبين ذلك:



الشكل (٧) تقسيم دلالة اللفظ

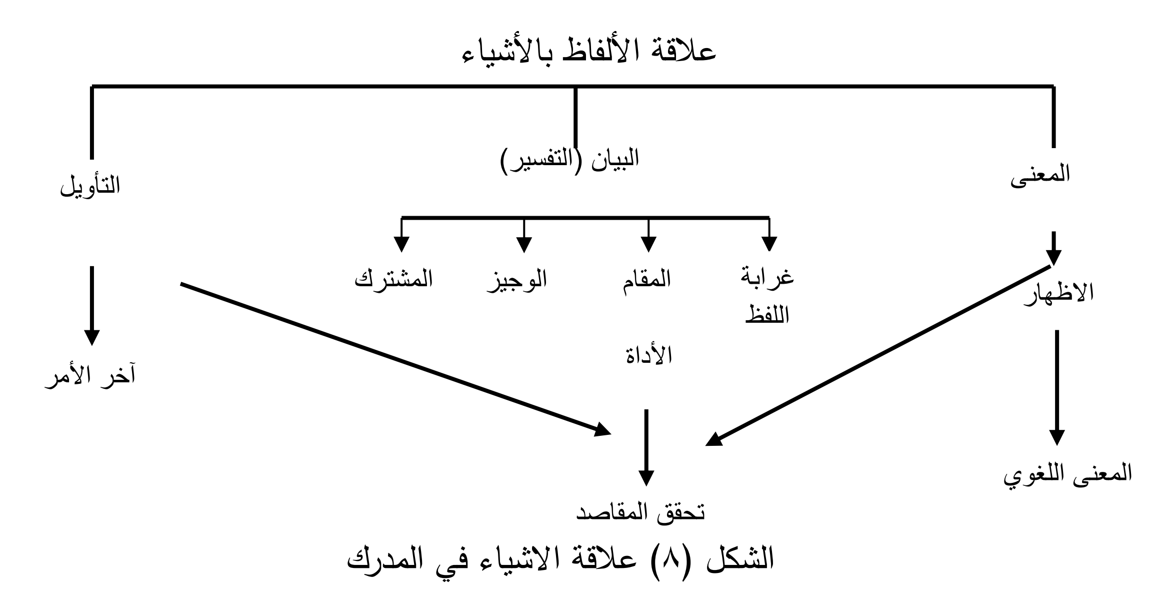
إن المُتكلمين ومنهم الجاحظ يتفقون على أن مدلول الكلام وغايته إنما هي: "الكشف والايضاح والفهم والإفهام"(٣). وهذه المفاهيم تدور جميعاً حول الفائدة التي ينبغي للمُتكلم أن تحصل من كلامه. إذ لولاها

(١) برتيل مالبرج، **مدخل إلى اللسانيات**، ط١، ترجمة: السيد عبد الظاهر، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١٠، ص٨٤.

(٢) صلاح الدين زرال، **الظاهرة الدلالية عند علماء العربية القدامى ...**، مصدر سابق، ٢٠٠٨، ص٨٤.

(٣) أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، **البيان والتبيين**، ج١، مصدر سابق، ص٧٦.

لاستوى الكلام، ولولا كان بين مستويات الخطاب تمييز لكانت اللُغة فوضى لا انتظام فيها. والعلاقة بين الاشياء في المُدرك الصوري يصورها الشكل الاتي:



الشكل (٨) علاقة الاشياء في المدرك

ومن خلال ذلك يمكن القول إلى إن النزعة الصورية والوظيفية، كمقاربتين لسانيتين تميلان إلى أن ترتبطا ارتباطاً وثيقاً، "فالصوريون مثل (تشومسكي الفيلسوف الامريكي) ينزعون إلى أن يعتبروا اللغة أولاً وقبل كل شيء كظاهرة ذهنية بينما يميل الوظيفيون مثل (هاليد الكاتب الاجتماعي الايرلندي) إلى أن ينظروا إليها في أصلها أولاً كظاهرة مُرتبطة بالمجتمع. وتتعارض المُقاربتان تمام التعارض غير أن كل واحد منهما يوجد لها في الواقع مقدار من الحقيقة"[١]. وبأن غلبة المقاربة الصورية لدراسة اللغة إلى الوقت الحاضر كانت قد أدت إلى محاولات غير موفقة، لكونها جعلت الظواهر مُدرجة في نظريات النحو وهنا فأن النزعة الوظيفية أمكن أن تدخل لتصحيح الميزان الذي مال لصالح الصورية.

وشكل عصر النهضة أيضاً مرحلة انتشر فيها الشعر والرمز بشكل واسع وهو يوجد بشكل تام بين صورة رمزية ونص يكشف معناها. فالشعر يُطبق على قضايا مُجردة،(أفكار، فضائل) الصيغة التي منذ بدايات عصر النهضة، فوفرت النجاح للرموز التي تُميز الأفراد وحدت بعض الأنواع بينها وبين الأدب الرواية، الصورة، الحكاية المُصورة، الاقتباسات السينمائية للمؤلفات شغف الشعراء منذ بداية القرن العشرين بالتفكير بالصورة البصرية إذ أثرت مصادر الصورة تأثيراً كبيراً على الكتابة،[٢] وتعمل المُحسنات الأسلوبية على:

---

(١) جيوفري ليتش، **مبادئ التداولية**، مصدر سابق، ص٦٥.

(٢) ينظر: بول آرون– دينيس سان– جاك آلان فيالا، **معجم المصطلحات الأدبية**، مصدر سابق، ص٦٩٥.

١. إيجاد الوصف المؤثر للتصوير والذي بدوره قد أزال المجاز، تحديداً والذي يوصف بأنه (الصورة)، حدود التشبيه ليبلغ الانتقال من التركيب الخطي إلى التركيب المكاني ذروته الخطية.
٢. وصف يضع أمام بصر القارئ الأشياء المُستحضرة الأولوية للصورة ويُقدم النص بعبارات مُتتابعة وعديدة ليحل التركيب التسلسلي محل التركيب الخطابي.

إن الصورة بصرية كانت أم شفاهية غالباً ما تُقدم تعدداً في المعني، وليتم إدراك الصورة على وفق طريقتين متكاملتين، والتي هي الانطباع الأول الشامل، والثانية تَشكُل مُلاحظة تحليلية، فهي في المرحلة الأولى للإدراك تأثير جمالي، أما الدلالة فتأتي في المرحلة الثانية. ولعل العِلاقات القائمة بين الأدب والصورة تسمح لنا بمعرفة ما الذي تهدف إليه الصورة الفنية بشكلها المثالي أن تفرض بما يشبه اللمعة رؤية غير مُتوقعة، تصور غير شائع للعالم، وهكذا فأن الصورة بمعنى من المعاني المثل الأعلى للفن، ومثل أعلى ثانٍ وهو إدراك معنى جديد نعرفه في اللحظة التي تفرض فيه الصورة نفسها قد ينتشر بعد ذلك عن طريق النص الذي يُعرب بحدة ذهن عن كل ما هو مضمر فيه. إن الصورة الأدبية موحية، ومن ثم فإنها تُحرك الذهن وتدعوه للنشاط، فيما الصورة البصرية تفرض نفسها وقد تدفع احياناً إلى الكسل ويُمكن النظر إلى الإدراك الجمالي بوصفه نظرة مزدوجة حيث العين والعقل يلتزمان القيام بعملية ارتياد تقودها مُعطيات الصورة[١]، لان" الصورة البصرية تقترن بالمشاهد الحسية شأنها شأن الأنواع الأخرى من الصور الحسية "[٢]، وهي تختلف عن الصورة العقلية التي تدرك بعين القلب والفطنة فهي أشد سطوعاً من الصورة الحسية التي تدرك بالحواس؛ كونها تبحث عن المضمر غير المعلن؛ لهذا يقول الإمام علي(عَلَيهِ السَّلَام): "**وَنَاظِرُ قَلْبِ اللَّبِيبِ بِهِ يُبْصِرُ أَمَدَهُ، وَيَعْرِفُ غَوْرَهُ وَنَجْدَهُ**"[٣]، أي ان العاقل يستطيع أن يدرك خفايا ومضمر الأمور والحسيات التي تُعرض أمامه، فلا ينقاد الى معطيات الصورة الحسية بوصفها دستور ثابت بل يفعل من عملية الادارك بعين القلب المشترك مع عين العقل، فيُنتج العديد من الصور المبتكرة والجديدة لتمثيل صور الحقائق المختبئة خلف النص وإظهارها بصور بلاغية متنوعة مبنية على وفق أساليب بيانية ترتسم بذهن المنشئ لتتوجه من الباث صوب المتلقي، لينشئ قائلاً: "**الْقَلْبُ مُصْحَفُ الْبَصَرِ**"[٤]؛ كون القلب بوصفه خزين لما يراه البصر من

---

(١) ينظر: بول آمرون– دينيس سان– جاك آلان فيالا، **معجم المصطلحات الأدبية**، مصدر سابق، ص٦٩٧–٦٩٨.
(٢) صباح عباس عنوز، **إعجازية التكوين الاسلوبي في النص القرآني...**، مصدر سابق، ص٢٣٠.
(٣) **نهج البلاغة؛ خطب، رسائل، كلام، وصايا، عهود، حكم، ومواعظ**، ج١، مصدر سابق، ص٢٥٠.
(٤) المصدر السابق نفسه، ص٧٠٥.

صور ومشاهد مؤثرة في نفس مشاهدها، فالمنشئ يمتلك خزين معرفي وديني يؤثر بمقولاته بصورة مباشرة أم غير مباشرة " **تَكَلَّمُوا تُعْرَفُوا، فَإِنَّ الْمَرْءَ مَخْبُوءٌ تَحْتَ لِسَانِهِ**"(١) ليبين الإمام هنا أهمية هذا الخزين المعرفي الذي يتبين بكلام الباث. أما باقي الدراسات النظرية فتعتمد على دراسات إطنابيه كثيرة غير موجزة، بينما اختصرها الإمام علي(عَلَيهِالسَّلَام)، بهذه المقولات بوجود اتجاهين وهما(عين الرأس، وعين القلب).

وبحسب الدرجة المُدركة المفهومية للدراسات النظرية (يُمكن تقسيم الصورة على أنواع)(٢)وهي:

١. (الميتابلاسم) وهي مُجانسة صوتية، سجع وتقفية، جناس، تورية، قافية إلحاق طفيلي، (الميتاسيميم) وهو ما سمي في البيان القديم باسم الاستعارة (المجاز، المجاز المرسل والكناية).
٢. (الميتاتكس) وهي الحذف والإضمار، حذف النسق، اقتران تضميني، التعلق المعنوي، التقديم والتأخير، الفصل، التكرار، نعت الشيء بضِده، فسخ كلمة مُركبة بإقحام لفظة فيها، صور تؤثر على المستوى النحوي والشكلي.
٣. القاعديات المنطق أو التي سماها البيان القديم (صور الفكرة) وهي التلطيف، المبالغة، التعريض، الترميز، الحكمة والمثل.

و(قُسمت من حيث انواعها)(٣) وكالآتي:

١. الصورة الباهتة Simulacrum

هي نسخة لنسخة في مبحث الوجود أو الأنطولوجيا عند (أفلاطون). والنسخة أقل درجة من الشكل المثالي الذي تمثل نسخة منه بينما تكون الصورة الباهتة أبعد وأبعد عن هذا الشكل الأصلي.

٢. الصورة النمطية Stereotype

نظرة مُفرطة في تبسيط الأمور وغالباً ما تكون مُشبعة بالأحكام القيمية وتكون على أساس الحُكم على الاتجاهات، والتصرفات والتوقعات الخاصة بإحدى الجماعات أو أحد الأفراد... فقد يتمثل دور الصور النمطية... فيما تقدمه وسائل الاتصال الجماهيري. أن دور هذه الصور النمطية المهم في مجال التعليم، والعمل...إذ توجه أنشطة الأفراد إلى المجالات التي تُعد مُلائمة للصور النمطية للجماعة التي ينتمون إليها.

---

(١) **نهج البلاغة؛ خطب، رسائل، كلام، وصايا، عهود، حكم، ومواعظ**، ج٤، مصدر سابق، ص٧٠٢.

(٢) ينظر: بول آرون– دينيس سان– جاك آلان فيالا، **معجم المصطلحات الأدبية**، مصدر سابق، ص٧٠١.

(٣) أندرو إدجار، بيتر سيدجويك، **موسوعة النظرية الثقافية، المفاهيم والمصطلحات الأساسية**، ط٢، ترجمة: هناء الجوهري، القاهرة، ٢٠١٤، ص٣٧٥-٣٧٧.

وفي كل من هذه المجالات التي ذُكرت تقوم الصور بعمليات حذف، وضم وتحويل أو مبادلة، الصورة التي تؤشر إلى المضمون بوساطة الشكل تنتمي إلى الأسلوب المُسمى واقعياً بقدر ما تجذب الانتباه إلى التصورات الثقافية.

تشتمل صور الفكرة في قسم منها على "صور الكلمات وفي قسم آخر لصور الجملة... فمن وجهة النظر الوظيفية استخدمت صورة الفكرة بشكل واسع في الخطابات المثيرة للعواطف"(١). وتلعب صور الفكر دوراً حاسماً في التنظيم الفكري للنصوص، إذ إنها تُلامس البنية والأسلوب في آن، وهي بالآتي قضية مهمة بالنسبة للأدب. وتلعب صور الفكرة على مبدأ ثنائية المعنى وبالآتي على العلاقة مع المتلقين وعلى الشفرات المتقاسمة أو غير المتقاسمة (أنها تستدعي تركيب مُغاير). فالصورة وحدات ذات مضمون ثابت، تُعرف بنواتها الدائمة، وتحقق مضمرها بشكل مُختلف حسب السياقات. بهذا، يمكن لصورة (التصوير الإسلامي) التي تحمل نواة مدلولية ضمنية. أن تتموضع في سياقات مختلفة وتُحقق مسارات سياقية مُتنوعة. تُعد كتنظيم من المعنى المُضمر فالصورة إذن تتحقق بشكل مُتنوع حسب السياقات وهذا ما يقودنا إلى تأمل الصور على وفق جانب مزدوج: (٢).

١. القاموس: يُمكن أن توصف الصورة بكل مدلولياتها... كمجموعة مُنظمة من المدلولات وهذا ما يقوم به قاموس مفردات (لكسيمات) لغة. وتفحص الصورة عندئذ حسب جانب مُضمر.
٢. الاستعمال: بهذا يُمكن أن تُعد صورة ما حسب توظيفها أو حسب استغلال إحدى الإمكانيات التي تتضمنها... وبهذا يُحيل الجانب المُضمر إلى ذاكرة ويُحيل الجانب المُحقق على وضع للخطاب.

فعلى سبيل المثال فالأمر يتعلق مثلاً بالعمل الذي يتم على الحقول اللكسيمية والحقول الدلالية نسمي حقلاً لكسيمياً المجموعة المشكلة من كلمات (لكسيمات) تجمعها لغة ما لتعيين مختلف جوانب تقنية وموضوع ومفهوم يُمكن توفيق هذا مع دراسة الجانب المُضمر للصور. نُسمي حقلاً دلالياً مجموع توظيفات كلمة في نص معين، وهو توظيف يُعطي لهذه الكلمة شُحنة دلالية معينة. نُلاحظ أيضاً في هذين النوعين من التحليل أن الصور تُقيم علاقات فيما بينها وترسم شبكة كاملة وهذه هي الظاهرة التي يشير إليها مصطلح (حقل)

---

(١) ينظر: بول آرون– دينيس سان– جاك آلان فيالا، **معجم المصطلحات الأدبية**، مصدر سابق، ص٧٠٣.

(٢) فريق انتروفرن، **التحليل السيميائي للنصوص؛ مقدمة، نظرية، تطبيق**، ترجمة وتقديم: حبيبة جرير، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠١٢، ص ١٢٩.

الممنوح لموضوع هذا الاستكشاف. فقراءة واستخراج صور مُنعزلة بعضها عن بعض أو صور لا قيمة لها ألا فيها، ولكن أكثر من ذلك فهو استنتاج العلاقات التي تربط بين هذه الصور وتقييم الشبكات التصويرية.

نجد عند دراسة الصور اللكسيمية(*) بأن كثيراً من المسارات اللكسيمية(**) المُحققة في سياقات مُختلفة يمكن أن تجتمع تحت لكسيم واحد في القاموس "أي إن العديد من المسارات التصويرية في النصوص يمكن لها أن تجتمع في تشاكل خطابي. يظهر التشاكُل الخطابي إذن كمجموعة من المدلولات المُضمرة القادرة على التحقق عبر الخطابات والنصوص في المسارات التصويرية"[١] ويستعير النص بعض العبارات ولكنه يُرجع أخرى إلى القاموس الخطابي الذي يقوم حينئذ بدور الذاكرة الثقافية. ويمكن لهذه المسارات الجديدة عنده، أن تُجدد وتُطبق في كل لحظة بهدف بناء مسارات مستحدثة. وبهذا تحدد مفاهيم التشاكل الخطابي والمسارات التصويرية الجانبين اللذين يمكن من خلالهما إقامة صور خطاب وهما: [٢]

١. يمثل التشاكل الخطابي الجانب المُضمر.
٢. يمثل المسار التصويري الجانب المُحقق.

وبهذا يمكن أن نُمثل مقارنة بين الصور اللكسيمية وصور الخطاب:

	مستوى الخطاب	المستوى اللكسيمي
الجانب المضمر	تشاكل خطابي (يتصل بقاموس خطابي)	صور لكسيمية (تتصل بقاموس جملي)
الجانب المحقق	مسارات تصويرية (تتحقق في الخطابات)	مسارات سيميمية (تتحقق في الجمل)

الشكل (٩) مقارنة صور اللكسيمية وصور الخطاب

(*) تظهر صور الخطابات في النصوص كشبكة من الصور اللكسيمية المترابط فيما بينها. وتسمى انتشار الصور هذه الشبكة من العلاقات بالمسارات التصويرية. وللمزيد ينظر: فريق انتروفرن، **<u>التحليل السيميائي للنصوص؛ مقدمة، نظرية، تطبيق</u>**، مصدر سابق، ص١٣١).

(**) لغرض فهم أفضل لعمل صور في نص ما نستطيع أن نبدأ بتركيز الملاحظة على عناصر بسيطة مثل الليكسمات يعني الكلمات التي يعرفها علم مفردات لغة ما. (للمزيد ينظر: فريق انتروفرن، **<u>التحليل السيميائي للنصوص؛ مقدمة، نظرية، تطبيق</u>**، مصدر سابق، ص١٢٧).

(١) فريق انتروفرن، **<u>التحليل السيميائي للنصوص؛ مقدمة، نظرية، تطبيق</u>**، مصدر سابق، ص١٣٢.

(٢) المصدر السابق نفسه، ص١٣٥.

يتمثل عمل التحليل الخطابي في رصد المسارات التصويرية، ويمكن للمسارات التصويرية في النصوص لا بل النص المُحلل هنا بالذات أن ترتبط بشخصية بواسطة دور موضوعاتي يُشكل مُوجزاً وتكثيفاً لكل المسارات، أو أنه تشخيص لبعض الوجوه البلاغية والعديد من الانحرافات الدلالية(تجاوز المعجم اللغوي) تتناوله الصورة ورصد المسارات التصويرية بوصفها وسيلة للمعرفة والتعبير عن الذات وليس كزينة جمالية.

وهنالك ما يُسمى الصورة الشبه أصولية فهي إسهاب يرجع إلى التركيب حين يسمح داخل البناء نفسه بالتقاء مفردات ذات قرابة أصولية على الأقل دلالية (موت الموت) أداء الصِلات حين لا تكون الكلمات المُقربة بعضها من بعض من غير علاقة أصولية أو دلالية وليست إلا جناسات نقول بأنها صورة شبه أصولية[١].

كما يتضح من المعاني الأولية في معجم اللسانيات، محاكاة، نسخة، وجه شبه، تمثال، خاطر، فكرة، مشابهة، ظل. توحي هذه التعددية ببعض الطرق التي كانت توسم فيها، الصورة منذ مطلع القرن السادس عشر بغموض أساسي في دلالتها الموازية على التخيل البصري والكتابي والإدراكي والنفسي واللفظي[٢]. وكان للتحديث الرأسمالي نتائج كُبرى متعددة تمثلت إحدى هذه النتائج في تهميش معنى الصورة كشيء داخلي، أو نتاج عقلي، أو من خلق الفرد وتعطيل قُدرة الإنسان على توليد صوره الخاصة أو خياله وهو جزء لا يتجزأ من صعود الصور الخارجية المصنعة أصلاً التي ما برحت تزداد في التحول إلى مادة خام بلا شخصية في الحياة النفسية، وصارت تُهيمن على الشروط الصورية لما يُسمى بالصور العقلية. وتنطوي هيمنة صناعات الصورة العالمية على إلغاء للصورة الرؤيوية. وفي الوقت نفسه، تقلصت بوضوح الفاعلية الثقافية للصورة اللفظية في المُمارسات الأدبية، فضلاً عن تفريغ أشمل للغة من القوة ومن مُمكناتها الاتصالية. وتقدم تقنية الاتصال القوية صوراً هجينة، تتشكل فيها الوحدات الرؤيوية واللفظية نسيجاً كُلياً للخيال.

تعودنا في الأدبيات العربية أن نفهم من كلمة الصورة دلالتها الحقيقية والمجازية في الوقت نفسه، فهي الشكل البصري المُتعين بمقدار ما هي المُتخيل الذهني الذي تُثيره العبارات اللغوية، بحيث أصبحت الصورة الشعرية تقف على نفس مستوى صورة الغلاف، وصار من الضروري أن نُميز بين" الأنواع المختلفة للصور في علاقتها بالواقع الخارجي غير اللغوي، حيث نستطيع مُقاربة منظومة الفنون البصرية الجديدة ونتأمل بعض ملامحها التقنية ووظائفها الجمالية، خاصة أن إيقاع هيمنتها على حياتنا المعاصرة وتوجيهها

---

(١) ينظر: جورج مونان، **معجم اللسانيات**، ط١، ترجمة: جمال الحضري، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ٢٠١٢، ص٢٧٨.

(٢) ينظر: طوني بينيت– لورانس غروسبيرغ– ميغان موريس، **مفاتيح اصطلاحية جديد...**، مصدر سابق، ص٤٤١.

لأهم استراتيجيات التواصل الإنساني يجعلانها بؤرة إنتاج المعنى في الثقافة المعاصرة"(١) ؛ فمن يملك القُدرة على المناورة بالصورة والتحكم في إنتاجها وتسويقها يستطيع إدارة المواقف لصالحه، إذ يقوم الإعلام بدور الإعلان ويتم توجيه الرأي باستثارة الحساسية الجمالية للمتلقي، وتنفجر أكبر ثورة للمعلومات عبر شبكيات النقل الكوني للصور البصرية واللغوية في الوقت نفسهِ.

إن العمليات التكوينية للصور لا تخرج في جملتها إلا عن عنصرين اساسيين وهما:

١. الاختيار من الواقع المنظور.
٢. استعمال العناصر المُشكلة للصورة.

وتركيبها في نسق منتظم ينتج دلالة ما. من هنا نستطيع ايجاد تعريف للصورة بوصفها علامة دالة تعتمد على منظومة ثُلاثية من العلاقات بين الأطراف الآتية" مادة التعبير وهي الألوان والمسافات، وأشكال التعبير وهي التكوينات التصويرية للأشياء والأشخاص، ومضمون التعبير وهو يشمل المحتوى الثقافي للصورة من ناحية وأبنيتها الدلالية المشكلة لهذا المضمون من ناحية أخرى"(٢).

هناك نموذج مُبسط في نظريات الاتصال تُعد الإشارة إليه ضرورية في سياق التحليل النقدي للفنون المُستحدثة. ويعتمد هذا النموذج على الثلاثية الشهيرة (المرسل، الرسالة، المتلقي) الكامنة خلف كل عملية تواصل مهما كان نوعها ومُستواها. فالنص – سواء أكان أي جنس – يصدر عن مُرسل واحد هو المُنشئ، يتركز في تكوينه على قواعد الجنس البلاغي الذي يُمثل شفرة الإرسال، مع إدخال بعض التعديلات الجزئية عليه حتى يُحقق نسبة عالية من الإبداع ويحتفظ بعملية التواصل والقارئ واحد أو مجموعة مُحددة تشكُل حلقة من القراء، والرسالة هي النص بكل تركيباته الموظفة لعناصر عديدة، وقناة التوصيل المادية هي مجموعة من المُعطيات التي يبعث بها المُنشئ في ثنايا النص، والصورة تشمل الجانبين المنظور والمسموع معاً. المهم في هذا النموذج المُبسط أن نلحظ دور التراتب في انبثاق الدلالة وطُغيانه على بقية أنساق العلامات المُركبة في النص ليحتل مركز البؤرة للمعنى ويتعين على بقية العناصر أن تنتظم على وفقاً لمُقتضاه بيد أن هذا التراتب لا يصنعه النص وحده(٣) فـ"هناك من يركز في إدراكه للعمل المرئي على جملة الرسالة المُنبثقة من تناغم مفردات النص البصري كلها، فيوزع انتباهه على المنظومة الشاملة بالعدالة

---

(١) صلاح فضل، **صور القراءة وأشكال التخيل**، ج١-٢، دار الكتاب المصري، دار الكتاب اللبناني، القاهرة- بيروت، ٢٠٠٧، ص١١.
(٢) المصدر السابق نفسه، ص١٢.
(٣) المصدر نفسه، ص١٣-١٥.

الكافية، وهناك من يركز وعيه في الجانب الحسي"[١]. مع أن النص المرئي تمثيل للواقع، إلا أنه في حقيقة الأمر تصوير لواقع جديد من الزمان والمكان، وامتلاك ايقاعه الخاص، تتبع بلاغتها الخاصة المُتراكبة، تستخدم حيل التقديم والتأخير، الإيجاز والبطء، المجاز والحذف، وتنتج معناها اعتماداً على موقع كل وحدة بالنسبة للوحدات الأخرى، فلكل وحدة أهمية خاصة في ذهن الباث للنص الادبي البلاغي ترجع الى درجة المفهومية لديه وخبرته وذخير المعلومات التي يمتلكها.

وترتبط الصورة الفنية مع الواقع الحقيقي احياناً بِرباط لا انفصال له، وذلك على الرغم من أن هذا الارتباط يكون مُختلفاً بحسب الازمنة التاريخية، وكون الصورة الفنية هي المرآة التي بواسطتها يعكس الفن صورة الواقع الحياتي الحقيقي، ويعيد إدراكها ثم تصويرها حسب منهج المصور، لهذا ترتبط الصورة بالمنهج الإبداعي الذي يُعد تلك الوسيلة التي تُعين الكيفية المبدئية التي بواسطتها يُعاد خلق الحياة في الصورة، والكيفية التي تتم بواسطتها المطابقة بين أشكال الحقيقة الفنية والتغيرات التاريخية التي تطرأ على الحياة وخصائص إدراك الفنان للعالم. أن صلة المنهج الإبداعي بعقيدة الكاتب، وبتوجهاته الفكرية تعد الجانب المهم لقضية المنهج الإبداعي، والتي تكمن دائماً في أساس مفهوم المنهج الإبداعي، علاقة الحقيقة الفنية بحقيقة الواقع الحقيقي المنعكس. فالفن يعكس الواقع ويُعيد خلقه إبداعياً. والإدراك الفني يكمُن ليس فقط في انتخاب اللحظات الحياتية وتعميمها، وإشاعة الصفات الفردية. فالخلق الإبداعي في الفن يرتبط بالإدراك الأكثر عُمقاً لقوانين الحاضر وباسم نزعات وميول التطور المُقبل[٢].

إن الكلمات في اللسان الواحد لا تعيش مُنعزلة الواحدة عن الأُخرى. وإنما تدخل في علاقات مُتشابكة، وهذه العلاقات في الألفاظ والمعاني، وتقوم هذه العلاقات على التشابه والتنافر والاشتمال. وكثيراً ما نجد معاني مُتعددة تُعبر عنها كلمة واحدة، وهو ما يُعرف بالمشترك أو المتجانس. وكثيراً ما نجد كلمات كثيرة تُعبر عن المعنى الواحد، وهو ما يُطلق عليه المُترادف. ويحاول اللسانيون أن يُعللوا هذا التداخل في المعاني والكلمات. فيجدون في المشترك مثلاً أنه في الأصل يحمل معنى واحداً، ثم توسع هذا المعنى وتشعب، مما جعله بحاجة إلى سياقات مُختلفة، لتتضح المعاني المُختلفة. ولهذا السبب هم يقسمون المعنى إلى معنى أساسي وآخر ثانوي أو سياقي. ويتحدثون عن المعنى والقيمة الأسلوبية. وعليه أن الكلمة في سياقها لا تتضمن إلا معنى واحداً وتقابل تصوراً ذهنياً واحداً. وأما القيمة فهي ما يُضاف إلى معنى الكلمة، وهو ليس

---

(١) صلاح فضل، **صور القراءة وأشكال التخيل**، ج١-٢، ص١٦.

(٢) ينظر: يا.اي.ايسبورغ، **موسوعة نظرية الأدب، إضاءة تاريخية على قضايا أساسية..**.، مصدر سابق، ص٣٣٣-٣٣٥.

منها وإنما توحي به الكلمة إيحاء داخل السياق، وتحيل على جوانب ثقافية أو اجتماعية أو تاريخية. وبالآتي فهي تكشف صورة المتكلمين وحقيقتهم الاجتماعية أو الطبقية[١].

أن معرفة ما تُشير إليه الكلمة من صورة فنية يؤدي إلى معرفة استعمالها، وتحكم ذلك الاستعمال (عوامل عدة تُعد شروطاً لتحقق المعنى)[٢]، من أهمها:

١. السياق:

يعتمد معنى اللفظ بشكل جوهري على السياق الذي يرد فيه على الرغم من أن كلاً منهما مُتمم للآخر (اللفظ والسياق) فالألفاظ هي المادة المكونة للسياقات، وبالمقابل فإن السياق يتم تعديله والتحكُم به بوساطة الألفاظ المُستخدمة من قبل الأشخاص في مُناسبات مُعينة... ويُعد السياق من أهم الشروط التي تُسهم في تحقق المعنى... إذ يتم استخدم الألفاظ في سياقات مُختلفة بحسب اختلاف المُناسبات والظروف والسياق الثقافي والاجتماعي. فمن خلال السياق توضح المقاصد التي تخص إما الزمان أو المكان أو وضع المُتكلمين أو أي شيء يتعلق بتحقق المعنى المُراد إيصاله. وقد تُشير كلمة مُعينة إلى معنى مُحدد وشائع، في حين نرى أنه من الممكن أن تُثير بعض الكلمات استجابات مُختلفة عندما تأتي في سياقات تُساعد على ذلك الاختلاف.

٢. الإشارة

إن مَعنى الأسم يتم تفسيره أحياناً بالإشارة إلى حامله أو مُسماه... فبحضور المُسمى يُفرق بين المعنى وتفسير المعنى، أي بين معنى الاسم والمُسمى، فالمُسمى (حامل الاسم) بالرغم من أنه يُقابل الاسم لكنه لا يُكوّن معناه؛ لأن هذا المعنى يتحدد بطريقة الاستخدام وليس بوجود المُسمى فقط.

٣. الضرورة

إن الذي يجعل الكلمة خالية من المعنى هو عدم ضرورتها لأن تُذكر... والعكس صحيح، أي إن ضرورتها في سياق مُعين يُؤكد معناها.

٤. الفهم

إن فهم العبارة يُحقق الجزء الأكبر من فهم المعنى المقصود من استخدام المُتكلم لألفاظها، ويتوقف فهم العبارة على معرفة الدور الذي يقوم به كل لفظ من الألفاظ في مُجمل حياة الناس، أي فهم العبارة يعني

(١) ينظر: عبد الحميد عبد الواحد، **الكلمة في اللسانيات الحديثة**، قرطاج للنشر والتوزيع، تونس، ٢٠٠٧، ص٢٢٩.

(٢) أساري فلاح حسن، **اللغة والمعنى في فلسفة لودفيغ فتغنشتاين المتأخرة**، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ٢٠١١، ص١٢٦- ١٣٤.

فهم لغة ما، وفهم لغة ما يتوقف على تقنية مُعينة في استعمالها، هذا الفهم يكون محكوماً بمعايير ثلاثة وهي:

أ. إن المعنى لا يعني شيء للمُستمع فلا يُفهم.
ب. يُظن أنه يفهم المعنى ولكن ليس هو المعنى الصحيح.
ت. معايير تتعلق بفهمه الكلمة بطريقة صحيحة.

٥. الخبرة (الخبرة بالمشاركة)

الخبرة لابُد من توفُرها للأفراد الذين يقومون بلُعبة لغوية مُعينة لتحقيق المعنى المطلوب وهي ليست خبرة فردية بل هي خبرة بالمشاركة.

٦. المقصد

للقصد أهمية في تفسير معنى الألفاظ فالقصد من العبارة يُحدد استخدامها، وهذا الأخير بدوره يُحدد معناها، ليدل على أسبقية القصد على المعنى... فإذن هُناك مُثيران لذلك وهُما:

أ. مُثير خارجي وهو السياق أو الجو المحيط بالكلام.
ب. مُثير داخلي باعث، وهو القصد.

تنحصر الدراسة في هذا السياق بالصورة البصرية، التي تتواجد مع فن التخطيط، الرسم، النقش، التصوير الإسلامي. فالصورة التي تُعتبر قطعة لمساحة مُسطحة، هي غرض يُمكن لمسه، كما يُمكن أن يتنقل، ويمكننا رؤيته، فيما الصورة التي تُعتبر قطعة من العالم، ثلاثية الابعاد، موجودة فقط عبر نظرنا المجرد.

ومن الاهمية استعمال الصورة في إطار المُمارسة الدينية، إذ نجدُ استعمالها في الديانة المسيحية وخصوصاً الكاثوليكين، ولكن أيضاً في ديانات وضعية مثل الهندوسية، والبوذية، فضلاً "عن الشامانية(*) أو عبادة التيمية(**) وإن كان ذلك بطريقة مُختلفة، كما تشهد على عكسه الديانات التي تزدري استعمال

(*) ظاهرة دينية تتضمن مجالات وممارسات الشامان، وهم سحرة دينيون يقولون بأن لديهم قوة التغلب على النيران كما يستطيعون التغلب على الأمور عن طريق جلسات تحضير الأرواح. (للمزيد ينظر: جاك أومون، **الصورة**، ط١، ترجمة: ريتا الخوري، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠١٣، ص ٢٢١).

(**) عبادة الأشياء المسحورة. للمزيد ينظر: جاك أومون، **الصورة**، مصدر سابق، ص ٢٢١.

الأيقونات. فلا يغيب عن الناظر تحطيم تماثيل البوذا في باميان"(١) ويمكن للصورة أن تؤدي دوراً دينياً، إلا أن ذلك يكون في إطار مُحدد وتوافقي تُتِيحه الديانة المعنية بنفسها.

فصورة المسيح الذي يتم تصويره على وفق تقليد ثابت، بوساطة صورة صغيرة يمكن نقلها مثل الأيقونات، وصور كبيرة جداً، مثل الفسيفساء أو الرسوم الجدارية، في قِبب الكنائس زاخرة بالمعاني من الناحية اللاهوتية، "وكل بورتريهات المسيح هذه، تستعمل نوعاً من تأثير الصورة المأخُوذة عن سطح قريب ولا شك في أن هذه البورتريهات استمدت قوتها من الإيمان الذي استُقبلت به"(٢). إن المخطط الرسمي الصغير أبلغ من الخطاب الطويل، وكانوا في القرون الوسطى يعرِفون أن جداريات الكنائس يمكن أن تكون بمثابة الكتاب المُقدس بالنسبة إلى الأميين، إلا أن هذا التعادل بقي غير مُتكافئ. فقد بقيت الصورة فيها خاضعة تماماً إلى النص، وحتى إلى النص الجامد بشكل خاص، والذي لا يُمكن تغييره؛ وبالآتي، لم تكن الصورة، نفسها تجلُب إلا المعلومات الموافقة لجدول سبق للنص من وضعه.

وليس للصورة منحى رمزي بهذه الأهمية إلا لأنها تستطيع أن تكون مُتصلة دوماً باللغة الكلامية، كما أن هُناك فلسفات حول الصورة ترى فيها وسيلة تعبير مُباشرة عن الواقع، تُحرك حياتنا النفسية على وفق طُرق خاصة، مُستقلة عن اللغة. وتُشدد هذه المقاربات خصوصاً على أهمية قُدرة الصورة على أن تجعلنا في حضرة ظاهرة ما، كما تميل بشكل مُتلازم إلى التقليل من تقدير قُدرتها على اطلاعنا على أمر ما، ولو كان بشكل صامت. ومن دون أن نأخذ في الاعتبار التداعيات الثقافية لكل صورة، تبقى هذه اللحظة من الحضور، المُمكنة دوماً، من فئة التجلي والإبهار، ولا تخرج حقاً عن نطاق الاستعمالات العادية الخاصة بالصورة(٣).

وغالباً ما نُدرك الصورة التمثيلية على أنها تمثل فضاء وزمن مُعينين، أو تحديداً أكثر، حيثيات أو جزءً من حيثيات أُخرى، إن القُدرة التوثيقية المُرتبطة بالصورة، والتي تسمح لها بتمثيل الحقيقة بشكل مناسب. وإذا كانت الصورة تتضمن معنى ما، فيجب بالآتي أن يقرأ المُرسل إليه، أو المُتلقي أن الصورة التي يتم إنتاجها في إطار مكاني أو زمني بعيد عن إطارنا، هي تلك التي تتطلب أكثر قدر ممكن من التفسير. إن مسالة التفسير، هي مسألة سيميائية وفلسفية عامة، تتخطى بشكل كبير حالة الصورة. ان المعنى الداخلي أو الأساسي، وهو المعنى المُرتبط بالظاهرة أن نسبناها للفرد أو الجماعة التي كانت وراءها، والذي يمكن أن نستدل بوساطته بعض المزايا الخاصة. ولهذه المُقاربة طابعها التحليلي الخاص بها، والذي يسمح بأن نُميز بشكل مفيد بين المعاني التي نستخرجها من عمل ما. فعلى غرار (شلير ماخر) الذي "تناول النص المكتوب،

---

(١) جاك أومون، **الصورة**، مصدر سابق، ص٢٢١.
(٢) المصدر السابق نفسه، ص٢٤٥.
(٣) ينظر: المصدر نفسه، ص٣٤١.

يعد (يانوفسكي) أن كل عناصر الصورة المُفسرة، رمزية، بالمعنى الواسع، أي إنها تشمل إشارات ثقافية تكشف عن روحية حقبة ما أو مدرسة ما، وشخصية"[١].

يعتمد المُشتغلون بثقافة الصورة اليوم عما يُسمى بالتفكير البصري أي يعتمدون على الصورة ومُركباتها بدل اللغة ومُعطياتها، ولذلك فاعتماد الصورة في صناعة الأفكار يتطلب وقتاً وجُهد والمفكر البصري يستخدم الحدس أكثر مما يستخدم الاستدلال لأنه يرى الحلول في تشغيل الصورة وتقليبها مثلما هو الأمر في الفنون التشكيلية المعاصرة التي تعتمد الإدراك البصري.

اذا كان التفكير البصري يعتمد الصورة المرئية، فأن التفكير اللغوي قد يعتمد الصورة الذهنية مادامت الصورة هي تمثيل شيء خارجي سواء بواسطة الفنون البصرية وأدواتها أو بواسطة التصور الذاتي عن عملية الإدراك الذهني وقد ينتج بدوره عن عملية الوصف اللغوي التي تستحق ذلك التصور وتدفع إلى الانتقال من المرئي المحسوس إلى المرئي المعقول؛ وفي الأدب آليات تعبيرية مُعرفة لإقامة التصور وإبداع الصور الفنية الخلاقة التي تعتمد التلميح والاقتراح لتقريب عدداً من الحقائق البعيدة والمُتباعدة كي يتم التمثيل الذهني الجميل والمفيد الذي هو تمثل تكويني أكثر منه تسجيلياً، ولذلك يُعد خلقاً وإبداعاً وليس نقلاً وتشخيصاً فقط. فالأدب ينقلنا من حالة التمثيل إلى حالة التمثل ومن البصر إلى البصيرة. وفي الموروث النقدي ما زال يسترفد من المفاهيم المختلفة كمفاهيم الصورولوجيا والتي تعترف بإمكانية دراسة الصور في الأدب "وتقدم بعض الآليات مُقاربتها بمعنى أنها تُحاول استنطاقها ومعرفة خطابها على اعتبار أنها نقل فني ومحاولة لتجسيم معطيات الواقع الخارجي بواسطة اللغة[٢].

فالصورة الأدبية [جامع تناصي بين المشاهد والمخزون والمُتصور المُقترن عادةً بالنشاط النفسي والمعرفي الذي يجعل منها كياناً مُكتنزاً بالتجارب والوقائع والخبرات، فالصورة السردية مثلاً تُنشئ خطاباً توافقياً يجمع بين تمثُلات الواقع وأبعاد المخيال الجمعي ضمن الحساسية الإبداعية التي يتمركز فيها الكاتب ويُنشها القارئ؛ ومن ثم ينبغي التعامل معها في إطار العلاقة التفاعلية بين نظام الأدب والسرد وأنظمة معرفية أخرى. وبما أن "الصورة الأدبية أو الصورة السردية مُنبثقة عن عملية التمثل الفني، فأن خطابها كالخطاب الأدبي لا يتوقف عند مرجعية بعينها، وإنما يُساير عملية التحليل والتأويل حتى تصل إلى جواب مُقنع أو شبه مُقنع في الفهم والإدراك"] [٣].

---

(١) جاك أومون، **الصورة**، مصدر سابق، ص٣٤٣-٣٤٤، ٣٤٦-٣٤٧.

(٢) ينظر: مجموعة من الباحثين، **قضايا النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق**، ندوة الصورة والخطاب، عالم الكتب الحديث، الأردن، ٢٠٠٩، ص٢٦١.

(٣) المصدر السابق نفسه، ص٢٦٢.

لكل صورة خلفية وربما بألوان ومُعطيات مُخالفة ومُختلفة، كأن تكون الصورة قاتمة أو مأساوية لكنها ضمن مشهد تراتُبي كان المفروض أن يولد مرحاً وتفاؤلاً وإيجابية، وهذه المُفارقات لا تزيد الصورة بروزاً فحسب،" وإنما تُسهم أيضاً في تكثيف الدلالة وتقوية الخطاب، ولذلك ينبغي أن تُقرأ في أبعادها المختلفة، وفي إطار الخلفية التي وضِعت لها كي يرتفع منسوبها التواصلي ويتحقق التفاعل المطلوب"(١).

إن الصورة الفنية تُشكل علاقة بين كيانين، مثلاً بين تحديدين كما هي حالة المضمر والمُقتضى. كالعلاقة بين درجة المفهوم ودرجة المُدرك، ويُمكن وصفها متحولاً وانتقالاً من ملاك إلى كائن. وللصورة وظيفة تمثيلية وتثقيفية، وهذه الوظائف الاجتماعية نادراً ما تم استعمالها من دون استدعاء فكرة أخرى تفترض في الوقت عينه مفهوم المهارة البشرية والوجود الحسي للصورة الفنية، وتتجلى من خلال مفهوم الفن، فالصورة تزود المُتلقي والمُتذوق بالمعلومات، وهي تؤدي هذه المهمة بقوة إقناع، لأنها تُظهر الغرض الذي لأجله وجد بمعلومات حوله، كما أنها تُظهره بطريقة قريبة من الواقع، إلا أن قوة الإظهار هذه تستلزم قوة وصفية قليلة؛ فلا يُمكن للصورة الفنية نفسها أن تصف أو تفسر، لأنها لا تملك فئات لغوية والصورة الفنية مُستنداً أخاذاً، لها قوتها الفورية وتميل النظريات الجمالية التي تهتم بالقيم المُتعالية المرتبطة بالصورة الفنية إلى التفتيش عن مصدر المُتعة خارج إطار الإدراك نفسه، كما هي الحال في حيثيات التأمل، وفي بواعثه أو نتائجه. ويُفترض في الصورة الفنية أن مُتعتها لا تنفصل عن جماليتها.

---

(١) مجموعة من الباحثين، **قضايا النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق**، مصدر سابق، ص٢٦٩.

ثانياً: وسائل رسم الصورة الفنية البلاغية المكتوبة:

إن عملية رسم الصورة الفنية تتم في الأدب بأحد اساليب البيان المعروفة، وهي (التشبيه، الاستعارة، المجاز، والكناية)، وللتعرف على التكوين البلاغي، علينا ان نعرف كيف تُسهم الاساليب البلاغية بالصورة الفنية الادبية، وعليه سأذكر هذه الاساليب، وكما يأتي:

١. التشبيه:

سواء كان (حسياً، عقلياً، أم مركباً) وهو "الدلالة على مُشاركة أمرٍ لآخر في معنى"[١]، فالتشبيه الحسي مثلاً يقتضي الاشتراك بالصفة نفسها، كالصفة التي تجمع بين الورد والخد، انك وجدت في هذا وذاك حمرةً، والجنس لا تتغير حقيقته بأن يوجد في شيئين، وانما يكون هناك تفاوت بالقلة والكثرة والضعف والقوة، أي إن تكون الحمرة أشد في أحدهما أكثر من الآخر. اما التشبيه العقلي فمثاله قوله تعالى: ﴿**طَلْعُهَا كَأَنَّهُ رُؤُوسُ الشَّيَاطِينِ**﴾[٢]، وهناك التشبيه التمثيلي ومثاله:﴿**مَثَلُ الَّذِينَ حُمِّلُوا التَّوْرَاةَ ثُمَّ لَمْ يَحْمِلُوهَا كَمَثَلِ الْحِمَارِ يَحْمِلُ أَسْفَارًا بِئْسَ مَثَلُ الْقَوْمِ الَّذِينَ كَذَّبُوا بِآيَاتِ اللَّهِ وَاللَّهُ لاَ يَهْدِي الْقَوْمَ الظَّالِمِينَ**﴾[٣]، نجد ان الشبه منتزع من احوال الحمار، وهو لا يشعر بمضمون ما يحمله، ولا يفرق بينها، فليس له مما يحمل حظ سوى انه يثقُل عليه[٤].

أي إن هناك ثلاثة أطراف لعملية التشبيه وهي: (المشبه، المشبه به، ووجه الشبه)، فوجه الشبه اما واحد أو مركب أو متعدد، والواحد والمركب إما حسي أو عقلي، والمتعدد إما حسي أو عقلي أو مختلف. فالتشبيه الحسي طرفاه حسيان؛ كونه يدرك بالحواس (بصري، ذوقي، لمسي، سمعي)، والتشبيه العقلي طرفاه عقليان أما طرفا التشبيه المركب فهما مختلفان، ويدخل ضمن التشبيه الوهمي والوجداني، والأخير ما يدرك بالوجدان(اللذة، الألم، الشبع، والجوع)، وهنا وجه الشبه العقلي ممكن أن يكون مبنياً على التخيل والتأويل[٥].

---

(١) جلال الدين محمد بن عبد الرحمن بن عمر بن احمد بن محمد القزويني، **الايضاح في علوم البلاغة؛ (المعاني والبيان والبديع)**، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٣، ص١٦٤.

(٢) سورة الصافات، الآية/٦٥.

(٣) سورة الجمعة، الآية/ ٥.

(٤) ابي بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني، **اسرار البلاغة**، مطبعة دار المدني – جدة – القاهرة، ، د.ت، ص٩٩.

(٥) جلال الدين محمد بن ....، **الايضاح في علوم البلاغة؛ المعاني والبيان والبديع**، مصدر سابق، ص١٧٢-١٧٣.

فهناك علاقة بين انفعال المتكلم، وهذه الاساليب، فكلما كان الانسان منفعلاً مال إلى التشبيه ولاسيما الحسي، وكلما كان الفنان منفعلاً رسم بصورة تشبيهية مباشرة من ارض الحدث، اما الإمام علي(عَلَيهِ السَّلَام) لما كان يخوض الحرب فقد اختلف عن الآخرين؛ لأن كلامه(عليه السلام)"قد اتسم بالسمو البلاغي ومراتب الفن القولي، واستعمال أرقى الأساليب البيانية التي تتطلب هدوءً نفسياً وقد استعملها في الحرب أو العتب أو في كل ما يثير العاطفة ويهيج الأشجان، فلن يهبط الفن القولي عنده إلى المباشرة ولا يتقوقع عند الحسية"[١] اذ كان يقول: "تعطروا بالاستغفار..."، بمعنى أن الإمام لا ينفعل، يعني تأتي عنده الصورة مركبة عقلية في كل الاحوال، كون وصفه الشريف يحوي مسحة الأهية ونبوية، أي كان متأملاً بأصعب الظروف. لهذا جاءت "الصورة غزيرة المعنى شديدة الإيحاء بألفاظها وحروفها زادها التشبيه تصريحاً لذلك الإيحاء"[٢] الذي يريد الإمام علي(عَلَيهِ السَّلَام) ايصاله إلى المتلقي بأقرب الطرق البلاغية ألّا وهي الصورة الفنية للتشبيه.

٢. الاستعارة:

هي "استعمالُ لفظٍ ما، في غير ما وُضِع له، لعلاقة المشابهة، مع قرينةٍ مانعةٍ عن إرادة المعنى الموضوع له"[٣]، إن الاستعارة وإن كانت تعتمد التشبيه العقلي والتمثيل، إلا انها تُسقط ذكر المشبه أو المشبه به، مثل قولك: "رأيت اسداً"، أي رجلاً شجاعاً[٤]، "إنّ الصورة الاستعارية قائمة في الاصل على أصل، هو المستعار منه وفرع هو المستعار له...وذلك عن طريق استعارة لفظة أكثر تمكناً في الدلالة على الصفة من اللفظة الأصلية واستخدامها في التعبير للدلالة على ذلك المعنى...لأنها تتطلب إدراكاً حدسياً يشدّ الأجزاء الى كلّ واحدٍ لما تشتمل عليه صورها من تأليف بين المتباينات"[٥].

تكمن فعالية الاستعارة في التناسب مع ما يقتضيه السياق، اذ تمثل الاستعارة ابلغ واقوى الاليات اللغوية، رغم اكتناف السياق لكثير من العناصر. ويظهر التوجه العملي لها في ارتكازها على المستعار منه، اذ تُصبح ادعى من الحقيقة لتحريك همة المخاطب إلى الاقتناع؛ اذ يهدف إلى تغيير المقاييس التي يعتمدها المخاطَب في تقويم الواقع والسلوك، وان يتعرف على ذلك من المخاطِب ليكون سبب القبول والتسليم، وليس

---

(١) صباح عباس عنوز، **نهج البلاغة صوت الحقيقة؛ دراسة اثباتهُ في ضوء ...**، مصدر سابق، ص١٤٣.

(٢) عباس علي الفحام، **التصوير الفني في خطب الإمام علي عليه السلام**، ط١، مؤسسة دار الصادق الثقافية، العراق- الحلة، ٢٠١١، ص٨٦.

(٣) ايمن امين عبد الغني، **الكافي في البلاغة؛ البيان والبديع والمعاني**، دار التوفيقية للتراث، القاهرة، ٢٠١١، ص٦٧.

(٤) أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني، **اسرار البلاغة**، مصدر سابق، ص٢٤٢.

(٥) عباس علي الفحام، **التصوير الفني في خطب الإمام علي عليه السلام**، مصدر سابق، ص٩٦-٩٨.

التخييل أو الصنعة اللفظية[١]، اذ تتفاعل الصورة الاستعارية في مكوناتها البنائية المتمثلة في المستعار والمستعار منه والمستعار له[٢]، لتقوم بعملية التأثير والتأثر داخل سياق الصورة الفنية للعمل الأدبي، وتكمن قيمة تفاعل طرفي الاستعارة في قدرة المُنشئ في انتاج صور جديدة غير معهودة عن طريق تغيير علاقات اللغة[٣]؛ لتمتزج بالصورة المستعارة ابداعات الفنان(من الصور البلاغية أو الصور البصرية) مع مخزون ذهن المتلقي الحاصلة من تجاربه السابقة بعلاقات تشابه أو تخالف تجاربه، لتتداخل في تفاعل مع ظروف الثقافة والبيئة والحالة النفسية وكل السياقات(الزمانية والمكانية) التي تتم فيها عملية التلقي.

فالاستعارة هي "التي تهدف إلى إحداث تغيير في الموقف الفكري أو العاطفي للمتلقي"[٤]، فإن كانت الاستعارة جوهرا يؤتى به لضمان صحة العرض فإن المجاز المرسل عرضٌ يؤتى به لتجلية الجوهر وابرازه فهو جزء ظاهر منه أو نتيجة أو سبب له، وهو في كل الحالات الجانب الظاهر الذي يبدو رغم ظاهريته أجدى في الحجاج[٥]، وتكون الاستعارة على نوعين: (مكنية وتصريحية)، فالمكنية مالم يصرح فيها بلفظ المشبه به مع ذكر لازمة من لوازمه، أما التصريحية ما صُرح فيها بلفظ المشبه به[٦]، ونجد الاستعارة المكنية أكثر وقعاً وتأثيراً في ذهن المتلقي، وقد جاءت في كلام الامام علي(عَلَيهِ السَّلام) فالاستعارة المكنية تكون مدعومة بحركة ذهنية مكثفة قلما نجدها في الاستعارة التصريحية، وكلما تكاثفت الحركة الذهنية كان التأثير الاستعاري ادعى لتكاثر ردود الفعل[٧]، ويأتي التشخيص في الاستعارة، وهو فنٌّ تعبيري يعني اعادة تشكيل ألاشياء بهيئة تركيبية جديدة ومغايرة لطباعها الاصلية، وذلك بإعادة بنائها بخروج تشكيل الصورة عن ادراك المتلقي ضمن أطر الترابط الحسي بين الاشياء، الا ان بناءها غير متوقع اكسبها جواً من الرهبة الملتبس

---

(١) **الحِجَاج مفهومه ومجالاته؛ دراسات نظرية وتطبيقية في البلاغة الجديدة**، اعداد: حافظ اسماعيلي علوي، ج١، ط١، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، اربد، ٢٠١٠، ص١٣٨.

(٢) هادي سعدون هنون، **التصوير الفني في خطب المسيرة الحسينية؛ من مكة الى المدينة**، مكتبة الروضة الحيدرية، النجف الاشرف، ٢٠١٢، ص٩٩.

(٣) محمد رضا مبارك، **اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي**، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٣، ص٦٥.

(٤) عمر اوكان، **اللغة والخطاب**، ط١، افريقيا الشرق، المغرب، ٢٠٠١، ص١٣٤.

(٥) **الحِجَاج مفهومه ومجالاته؛ ...**، اعداد: حافظ اسماعيلي علوي ج١، مصدر سابق، ص٤٩.

(٦) محمد عبد المطلب، **البلاغة العربية قراءة اخرى**، ط١، الشركة المصرية العالمية للنشر، بيروت، ١٩٩٧، ص١٧٤.

(٧) بدوي طبانة ، **معجم البلاغة العربية**، ط٣، دار المنارة للنشر والتوزيع- دار الرفاعي للطباعة والنشر والتوزيع، الرياض، ١٩٨٨، ص٣٣٥.

الغموض ويوشحها بمعنى يكاد يفارق معناها الاصلي، وما تلك المفارقة في الوظائف إلاّ لملاءمة حجم الحدث انسجاماً مع عظم الوقع(١).

من ذلك جاء قول (لوتمان) في بناء النص الفني الادبي على قاعدة من علاقتين وهما "الجمع بين عناصر غير متعادلة تكرارية، أو الجمع بين عناصر غير متجاوزة (متنافرة أو غير متعادلة)"(٢) ومهما اختلفت عناصر بناء النص فيمكن إرجاعها إلى نقطتي الانطلاق هاتين، فالمبدأ الأول وهو مبدأ التكرار، مبدأ الاتساع، والمبدأ الثاني هو مبدأ الاستعارة، وقد بُنيت التصورات للكون وعلاقته بالإنسانية على استعارتين كبيرتين "الله نور والكون كتاب. فهما يُفسران الوجود كله؛ من الخلق إلى المعرفة. الاستعارة الأولى تفسر حضور الله في الكون ويُعطيه معنى قابلاً للإدراك، والاستعارة الثانية تفسر إمكانية إدراك الإنسان للكون عن طريق العقل من دون وسيط"(٣)، فهذا التصور إنما تكوّن من رؤيا فلسفية(نظرية الفيض)، ودينية وردت بالآية القرآنية:﴿**الله نور السماوات والأرض**﴾، من دون إشارة إلى وجود اتصال أو انفصال بين النورين، فالعالم المعاصر مُنشغل بالصورة في جميع وسائلها وأبعادها وتقنياتها سواء اكان ذلك بالاستعارة داخل النصوص، أو بالصورة المرئية البصرية، مع الافادة من العلوم مثل علم التوثيق التاريخي، كالذي نجده في المخطوطات المصورة التي ترتسم بها الصورة البلاغية وتمثلها المشاهد التصويرية.

ولقد حدد (أرسطو) الاستعارة بوصفها مُصطلحاً شاملاً قائلاً إنها "الانتقال إلى شيء عن طريق اسم يشير إلى شيء آخر"(٤)، حيث يتجذر من خلال ذلك كل منطق الصور الغريبة التي لا تستوعبها أشكال القياس المنطقي على الإطلاق، إذ نرى كيف "يُعبِر الجُزء عن الكل المجاز(metonymy) ويقفز الثانوي فُجأة إلى المقام الأول، فيُصبح أهم من الرئيس، أي يفضي إلى اختلال الشكل، وتشويه العلاقة الواقعية بين الاشياء"(٥)، ففكرة الصور تقوم على الاشتراك بين الخطيب والخطاب والقارئ،(المُرسل والرسالة والمُرسل اليه) وليس على مستوى الكلمات أو الجمل فحسب، بل تشمل الخطاب كله(الالتفاف، استعارة المدرك الواقعي، التصوير، المداولة) فهو وظيفي، ليؤلف بنية فنية مصورة وموجهة؛ لإحداث أثر في السامع والقارئ، لتجنب صور الكلمات ذات التكرار الرتيب، لقد تحررت إمكانية القراءات التداولية والدلالية والشعرية والفلسفية للصور وللظاهرة الصورية، فتقوم تعددية القراءات بدورها إلى مراجعة لمفاهيم الصورة والمجاز اللفظي. إن

---

(١) غازي يموت، **علم اساليب البيان**، ط١، دار الاصالة، بيروت، ١٩٨٣، ص٢٨٦.

(٢) مجموعة من الباحثين، **قضايا النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق**، مصدر سابق، ص٢٤٢.

(٣) المصدر السابق نفسه، ص٢٤٦.

(٤) أوزوالد ديكرو، جان ماري سشايفر، **القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان**، مصدر سابق، ص٥٢٠.

(٥) غيورغي غاتشف، **الوعي والفن؛ دراسات في تاريخ الصورة الفنية**، مصدر سابق، ص٢٢.

الصور تُمثل وجهاً من وجوه تركيز الرسالة، وهذه سمة من سمات الوظيفة الشعرية للسان تجعل صور الخطاب مرئياً، وهو حيز دلالي يقوم بين الصورة والخاص، كما أنه زيادة في المعنى عن طريق القيمة التضمينية المُرتبطة بالصورة الادبية والبصرية. وأن الأفضلية المُعطاة للاستعارة غالباً ما تكون هي الصورة(١)، إن مستوى التحليل هو مستوى العلاقات القائمة بين معنى الكلمة ومعنى الجملة من جهة ومعنى المُتكلم أو التعبير من جهة أخرى. فالمتكلم يستطيع أن يقول شيئاً آخر غير ما تعنيه الجملة وهذه هي الاستعارة أو العكس. وتسعى تحليلات أخرى، ناتجة أيضاً عن التيار الإدراكي، إلى إنشاء استمرارية الميدان الصوري والميدان الحرفي، فالبعد التداولي "يأتي دائماً بعد التكوين التصويري القائم على اتساق المستوى الفكري مع المستوى الظاهري أو التركيبي، فللصورة بُعدٌ ايحائي يعتمد على قدرة المتلقي في استنباط أو استكناه مقاصد الصورة"(٢).

٣. المجاز: اللغوي والعقلي

كل كلمة اريد بها غير ما وضعت له، ويشترط المجاز وجود توافر قرينة لفظية أو معنوية تساعد على تمييز المعنى الحقيقي من المعنى المجازي المقصود(٣). ويُعد المجاز اسلوباً بيانياً يُسهم بزيادة التأمل والمتعة لدى المتلقي لاستيضاح غوامض الكلام، ويقسم على:

١. المجاز المرسل اللغوي:

هو استعمال اللفظ في غير معناه الأصلي لعلاقة غير المشابهة مع قرينة مانعة من ارادة المعنى الأصلي، وسميت مرسلاً لإرساله عن التقيد بعلاقة واحدة مخصوصة وله علاقات كثيرة تأتي على وفق ما يتطلبه النص المجازي من معنى، وتعد هذه العلاقات رابطاً دلالياً يزيد من تماسك النص ويمنحه طاقة ايحائية تستقطب ذهن المتلقي(٤)، ومهما يكن من امر فالمجاز المرسل تتجلى هويته في أعمال العقل للوقوف على استجلاء الغموض واللبس الحاصل في سمة علاقته وسعتها، ولهذا فهو أعقد الأبواب البلاغية وأكثرها

---

(١) أوزوالد ديكرو، جان ماري سشايفر، **القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان**، مصدر سابق، ص٥٢٣-٥٢٤.

(٢) صباح عباس عنوز، **إعجازية التكوين الاسلوبي في النص القرآني...**، مصدر سابق، ص٢٢٣.

(٣) محمد احمد قاسم ومحي الدين ديب، **علوم البلاغة؛ (البديع والبيان والمعاني)**، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، ٢٠٠٣، ص١٨٦.

(٤) صباح عباس عنوز، **الاداء البياني في لغة الحديث الشريف**، دار الضياء، النجف، ٢٠١٤، ص٧١-٧٢. وللكتاب نفسه طبعة أخرى لمطبعة شركة المارد، النجف الاشرف، د.ت، ص٨٥.

غموضاً وتكلفاً[١]، لكن الدلاليين تكلموا أيضاً عن المعاني الاضافية للفظ، والمعنى الاضافي في نظرهم معنى معنى خاص غير موحد مرتبط بثقافة المبدع اولاً وبالصور الجديدة والمعاني الجديدة التي يتجاوز فيها المبدع الموروث اللغوي والتعبيري [٢] ومن هذه العلاقات نذكر:

أ. سببية: إطلاق اسم السبب على المسبب، مثل ما ورد عن النبي(صَلَّى اللهُ عَلَيهِ وآله وَسَلَّمَ):"قلب المؤمن بين اصبعين من أصابع الرحمن"[٣]، أي إن الأصابع هي محدثة الأثر.

ب. المسببة: يطلق لفظ المسبب ويراد السبب، مثل قال النبي(صَلَّى اللهُ عَلَيهِ وآله وَسَلَّمَ):"سلمان ابن الاسلام، سلمان جلدة بين عيني"[٤]، أي إنه ابن الإسلام كون الإسلام دعمه وشد أزره[٥].

ت. العلاقة الجزئية: ان يذكر الجزء ويراد به الكل، مثل ما ذكر النبي(صَلَّى اللهُ عَلَيهِ وآله وَسَلَّمَ):"ما يخرج رجل شيئاً من الصدقة حتى يفل عنه لحى سبعين شيطانا"[٦]، أي إنه قصد هزيمة الشيطان لا لحيته.

ث. العلاقة الكلية: ان يذكر الكل ويراد به الجزء، مثل قال النبي(صَلَّى اللهُ عَلَيهِ وآله وَسَلَّمَ):"أنزل القران على سبعة احرف لكل اية ظهر وبطن"[٧]، أي إن لكل آية ظاهراً وسراً وباطناً وتحوي مضموناً خاصاً بها[٨].

٢. **المجاز العقلي:** يرتبط هذا النوع من المجاز بالتأويل ارتباطاً وثيقاً؛ لأنه الكلام المقصود به خلاف ما عند المتكلم من الحكم فيه لضرب من التأويل[٩]، ويوظف النص البلاغي الصورة الفنية؛ ليستميل النفوس ويحرك الاذهان، فتنشط صورة الاداء الفكري عند المتلقي، لما تستحدثه من تشكيلات جديدة للأشياء تتصف بأثارة الحجة واقامة الدليل؛ لتحقيق غاية تدعى بـ(الوظيفة العقلية) القائمة على الاستدلال العقلي[١٠]، كقولك: (ابديت نوراً) وانت تريد (حجةً) فإن الحجة مما يُدرك بالعقل من غير وساطة الحس؛ اذ المفهوم من

---

(١) حسنى عبد الجليل يوسف، **علم البيان بين القدماء والمحدثين؛ دراسة نظرية تطبيقية**، دار الوفاء، الاسكندرية، ٢٠٠٧، ص٢٨.

(٢) محمد احمد قاسم ومحي الدين ديب، **علوم البلاغة (البديع والبيان والمعاني)**، مصدر سابق، ص١٨٦.

(٣) محمد بن حسين الشريف الرضي، **المجازات النبوية**، مصدر سابق، ص٣٥.

(٤) المصدر السابق نفسه، ص٣٣٥.

(٥) صباح عباس عنوز، **الأداء البلاغي في الحديث الشريف**، مصدر سابق، ص٨٦-٨٧.

(٦)محمد بن حسين الشريف الرضي، **المجازات النبوية**، مصدر سابق ، ص٣٣٥.

(٧) المصدر السابق نفسه، ص١٣.

(٨) صباح عباس عنوز، **الأداء البلاغي في الحديث الشريف**، مصدر سابق، ص٧٢-٧٤.

(٩) السكاكي، **مفتاح العلوم**، ط١، دراسة وتحقيق: اكرم عثمان يوسف، مطبعة الحلبي، القاهرة، ١٩٣٧، ص٢٠٨.

(١٠) هادي سعدون هنون، **التصوير الفني في خطب المسيرة الحسينية؛ من مكة الى المدينة**، مصدر سابق، ص١٦٧.

الالفاظ هو الذي ينور القلب ويكشف عن الحق، لا الالفاظ انفسها[١]. فمع الصورة، ندخل في المجال الجمالي الذي لا يُحاكي الجمال الطبيعي أو الواقعي؛ وإنما المجال الشاعري الذي يُبدع الموضوعات والعالم. أن الصورة الفنية البلاغية ليست مجرد محاكاة للواقع،أو صور باهتة من الموضوع الطبيعي؛ وإنما هي صورة جديدة تُعيد تجديد وإبداع الموضوعات الطبيعية، وتكشف الروح الباطنية الكامنة بداخل تلك الموضوعات[٢]. فلغة الصورة تُضفي معانٍ جديدة على كلمات مألوفة حتى تبدو كوجود جديد في لُغتنا، لا نلتقي به إلا في الصورة الشعرية ومن خلالها. فالصورة تؤول أكثر مما يمكن قوله بدون صورة. فهو وسيلة من وسائل التوكيد؛ لترسيخ المعنى بشكل غير مباشر يتطلب من المتلقي تخييلاً معيناً يُصبح فيه المعنى أبلغ مما كان عليه في الحقيقة[٣]. ويستمد المجاز العقلي اسسه من السياق الذي يعتمد على بناء الجملة وتركيبها وليس المعنى بحد ذاته، أي إنه مبني على الخيال الابداعي لصاحب المقول وامكانياته البلاغية التي تدفع المتلقي البلاغي لتأمل المقول ليتمكن من التمييز بين الاستعارة والمجاز العقلي الذي يكون الفرق بينهما دقيق جداً. وله علاقات كثيرة نذكر منها:

أ. العلاقة السببية: ما بني للفاعل واسند إلى السبب، بمعنى يسند الفعل أو ما في معناه إلى سببه، مثل قوله تعالى: ﴿**وَأَقْسَمُوا بِاللَّهِ جَهْدَ أَيْمَانِهِمْ لَئِن جَاءهُمْ نَذِيرٌ لَّيَكُونُنَّ أَهْدَى مِنْ إِحْدَى الْأُمَمِ فَلَمَّا جَاءهُمْ نَذِيرٌ مَّا زَادَهُمْ إِلاَّ نُفُورًا**﴾[٤] ، فـ(النذير) لم يُنفّرْ، وانما الذي نفَّرهم (الأمر الذي جاء به النذير)، وذُكِر النذير؛ لأنه السبب في نفورهم[٥].

ب. العلاقة المكانية: ما بُني للفاعل واسند إلى المكان، الذي يُسهم في جذب انتباه المتلقي من خلال أعماله لتأمل مرامي النص القرآني، قال تعالى: ﴿**وَأَخْرَجَتِ الْأَرْضُ أَثْقَالَهَا**﴾[٦]، فقد "أسند الفعل (اخرج) إلى المكان (الأرض) وهي لا تتصف بذلك، وانما الله سبحانه وتعالى هو المخرج للأشياء القادر وفعله متفرّد به، ولكن اسند هنا الفعل مبالغة في تقديم عظيم اهوال يوم القيامة، وتقديم

(١) جلال الدين محمد بن ....، **الايضاح في علوم البلاغة؛ المعاني والبيان والبديع**، مصدر سابق، ص٢١٢.
(٢) ينظر: غادة الإمام، **جاستون باشلار؛ جماليات الصورة**، ط١، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ٢٠١٠، ص١٦٥.
(٣) محمد احمد قاسم ومحي الدين ديب، **علوم البلاغة؛ (البديع والبيان والمعاني)**، مصدر سابق، ص١٨٧.
(٤) سورة فاطر، الآية/٤٢.
(٥) صباح عباس عنوز، **إعجازية التكوين الاسلوبي في النص القرآني...**، مصدر سابق، ص١٧٩.
(٦) سورة الزلزلة، الآية/ ٢.

صورتها إلى المتلقي تقديماً مرئياً عبر الصورة الحسية الحركية، فكانت الصورة منقولة عبر المجاز العقلي بعلاقته المكانية لتوضيح هول الأمر"[١].

ت. علاقة زمانية: يسند الفعل أو معناه إلى زمان حدوثه، أي إعطاء الصيغة الزمانية للحدث بعد إسناده إليه (يشبه العلاقة المكانية)، مثال على ذلك قوله تعالى: ﴿**... يَأْتِيَهُمْ عَذَابُ يَوْمٍ عَقِيم**﴾[٢]، اسندت الصفات في هذه الآية إلى مفردة (يوم) مبالغة لتقديم اليوم الموصوف إلى السامع، وتهيئته عقلياً إلى ربط الصفة باليوم معنوياً وصولاً إلى قصدية النص القرآني فـ(العقيم) صفة من صفات النساء أسند إلى يوم القيامة ليعطي الوصف دلالات كثيرة منها ان النساء تصاب بالعقم بذلك اليوم، وتتعطل فيه الحياة بشتى ضروبها إلا ما أراده الله سبحانه، وهو اليوم الذي يتوقف فيه انتاج الفعل الانساني؛ كون الامتحان الإلهي قد انتهى[٣].

ث. العلاقة المصدرية: يرد الفعل ومصدره في السياق؛ لمنح النص بعداً ايقاعياً دلالياً متجانساً، مثل قوله تعالى: ﴿**...وَغَرَّتْكُمُ الأَمَانِيُّ حَتَّى جَاء أَمْرُ اللَّهِ وَغَرَّكُم بِاللَّهِ الْغَرُور**﴾[٤]، فالغرور بضم العين مصدر مصدر بمعنى الاغترار، أي غركم بالله الاغترار، أما قراءة الغرور بفتح الغين فهي صفة مشبهة. فيكون الغرور هو الشيطان لعبثه في النفوس بعدم خوفهم من الحساب والجزاء أو المقصود الدنيا[٥]

٤. الكناية:

أخذت الكناية حيزاً في الاستعمال البياني ووقف عندها القدماء إذْ رآها عبد القاهر الجرجاني "أبلغ من الافصاح"[٦]، وعرفها بعض منهم: "لفظ أريد لازم معناه مع جواز ارادة معناه حينئذ"[٧] فالكناية إذا "إيماء إلى المعنى وتلميح، أو هي مخاطبة ذكاء المتلقي فلا يذكر اللفظ الموضوع للمعنى المقصود ولكن يلجأ إلى مرادفه ليجعله دليلاً عليه... ففي الكناية يتجاذب المعنيان الحرفي والمجازي الدلالة وعلى المتلقي أن يفكك

---

(١) صباح عباس عنوز، **إعجازية التكوين الاسلوبي في النص القرآني...**، مصدر سابق، ص١٨٣.

(٢) سورة الحج، الآية/ ٥٥.

(٣) صباح عباس عنوز، **إعجازية التكوين الاسلوبي في النص القرآني...**، مصدر سابق، ص١٨٣-١٨٤.

(٤) سورة الحديد، الآية/ ١٤.

(٥) عبد الله شبر، **تفسير القرآن الكريم**، مؤسسة دار الهجرة، ايران ، ٢٠٠١، ص٥٣٩.

(٦) أبو بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني، **دلائل الإعجاز في علم المعاني**، ط٣، مطبعة دار المدني القاهرة – جدة، ١٩٩٢، ص٥٥-٥٨.

(٧) جلال الدين محمد بن ....، **الايضاح في علوم البلاغة؛ المعاني والبيان والبديع**، مصدر سابق، ص٣١٨.

الصورة ويدخل إلى أعماقها"[١]، أي عدم التصريح باللفظ الحقيقي والاستعانة بكلمات أخرى تشير إلى المعنى المطلوب للتعبير عن المعنى بصورة فنية مبتكرة غير مباشرة.

يعد التصوير الكنائي من "وسائل البيان وفن من فنونه القائمة على رسم الصورة الفنية تبعاً لما يُستشف من صلات خفية بين الاشياء تبوح بها الدلالات الأولية للمفردات في التركيب الكنائي عن طريق خروجها من قيود الاستعمال المألوف"[٢].

وللكناية ثلاثة أقسام؛ لأن المطلوب بها أما عن موصوف، أو صفة، أو نسبة. والمراد الصفة المعنوية، كالجود والكرم، والشجاعة، وامثالها[٣]، فيتجلى في التركيب الكنائي(الموصوف) وتختفي(الصفة) على الرغم من أنها هي المقصودة[٤]، فالكناية عن الصفة: هي إخفاء الصفة مع ذكر الدليل عليها، مثل قوله تعالى: ﴿**وَلاَ تَجْعَلْ يَدَكَ مَغْلُولَةً إِلى عُنُقِكَ وَلاَ تَبْسُطْهَا كُلَّ الْبَسْطِ فَتَقْعُدَ مَلُومًا مَّحْسُورًا**﴾[٥]، ان الناس يعرفون معنى "**يَدَكَ مَغْلُولَةً**" كناية عن الشح والبخل، أما "**وَلاَ تَبْسُطْهَا كُلَّ الْبَسْطِ**" كناية عن التبذير والاسراف.. و"مثل: اصفَرّ وجهُ الطالب عند الامتحان. (كناية عن الخوف) حيث يستعمل الناس (اصفرار الوجه) كناية عن الخوف الشديد. احمر وجه الفتاة عندما رأت رجلاً.(كناية عن الحياء)... والخجل"[٦].

بينما الكناية عن الموصوف "يستلزم لفظها ذاتاً أو مفهوماً"[٧] والذي نفس محمد بيده. (كناية عن ذات، وهو الله سبحانه)"، نحن ابناء الفرات. (كناية عن موصوف، وهو الوطن العراق).

كناية عن نسبة لموصوف "وهي ان تذكر الصفة والموصوف، وتذكر الدليل على اختصاص الصفة بالموصوف... مثل تتبع الحياء خُطُوات مريم. (كناية عن نسبة الحياء لمريم)"[٨]، فالكناية أسلوب من أساليب البلاغة للتعبير عن المقصد المختفي خلف المعنى تعرض بصورة فنية غير مباشرة، يستعملها البلغاء والاذكياء للتعبير عن المقصد البعيد بطرق جمالية غير مباشرة متناسباً مع مقتضى الحال للمتلقي.

---

(١) محمد احمد قاسم ومحي الدين ديب، **علوم البلاغة؛ (البديع والبيان والمعاني)**، مصدر سابق، ص٢٤١-٢٤٢.

(٢) هادي سعدون هنون، **التصوير الفني في خطب المسيرة الحسينية؛ من مكة الى المدينة**، مصدر سابق، ص١٠٥.

(٣) جلال الدين محمد بن ....، **الايضاح في علوم البلاغة؛ المعاني والبيان والبديع**، مصدر سابق، ص٢٤٢.

(٤) غازي يموت، **علم اساليب البيان**، مصدر سابق، ص٢٨٦.

(٥) سورة الاسراء، الآية/ ٢٩.

(٦) امين عبد الغني، **الكافي في البلاغة؛ البيان والبديع والمعاني**، مصدر سابق، ص٩٤.

(٧) محمد احمد قاسم ومحي الدين ديب، **علوم البلاغة؛ (البديع والبيان والمعاني)**، مصدر سابق، ص٢٤٥.

(٨) امين عبد الغني، **الكافي في البلاغة؛ البيان والبديع والمعاني**، مصدر سابق، ص٩٧.

ثالثاً: اليات رسم الصورة الفنية البصرية:

لقد استعار التصوير الإسلامي مقارباته من الصور الفنية القرآنية، النبوية والإمامية، فكما أن مضمون التصويرة وتشكلاتها يتفاعلان لبناء موحد، كذلك النص بصوره الفنية الادبية ومضمونه يتفاعلان لكي يشكلا معا الجمالية البلاغية، كذلك الامر بالنسبة للتكوينات الواقعية أو المجردة أو المركبة في التصوير، ليؤلف تحولا رمزياً من الصورة إلى الكلمة، إذاً التصوير البلاغي أو البصري يضم صورة فنية بنائية ظاهرة وصورة فنية بنائية مضمرة ترتبط بمضمون التصويرة وتشكلاتها الفنية.

إن بنية الصورة الفنية البصرية تتشكل من عناصر التكوين الخاضعة لأسس التنظيم الجمالي؛ لتُنتج معاً انتقالات الصورة الفنية البصرية من الواقعية إلى المجردة ثم المركبة من الاثنين؛ لتؤلف تكوينات تشخيصية أو هندسية أو مركبة لها دلالات متنوعة؛ ليُنشئ المصور المسلم من هذه العناصر والاسس صور فنية بصرية متنوعة التوجه ما بين الواقعي والتجريدي والزخرفي التجريدي الخالص المتمثلة بصور المخطوطات.

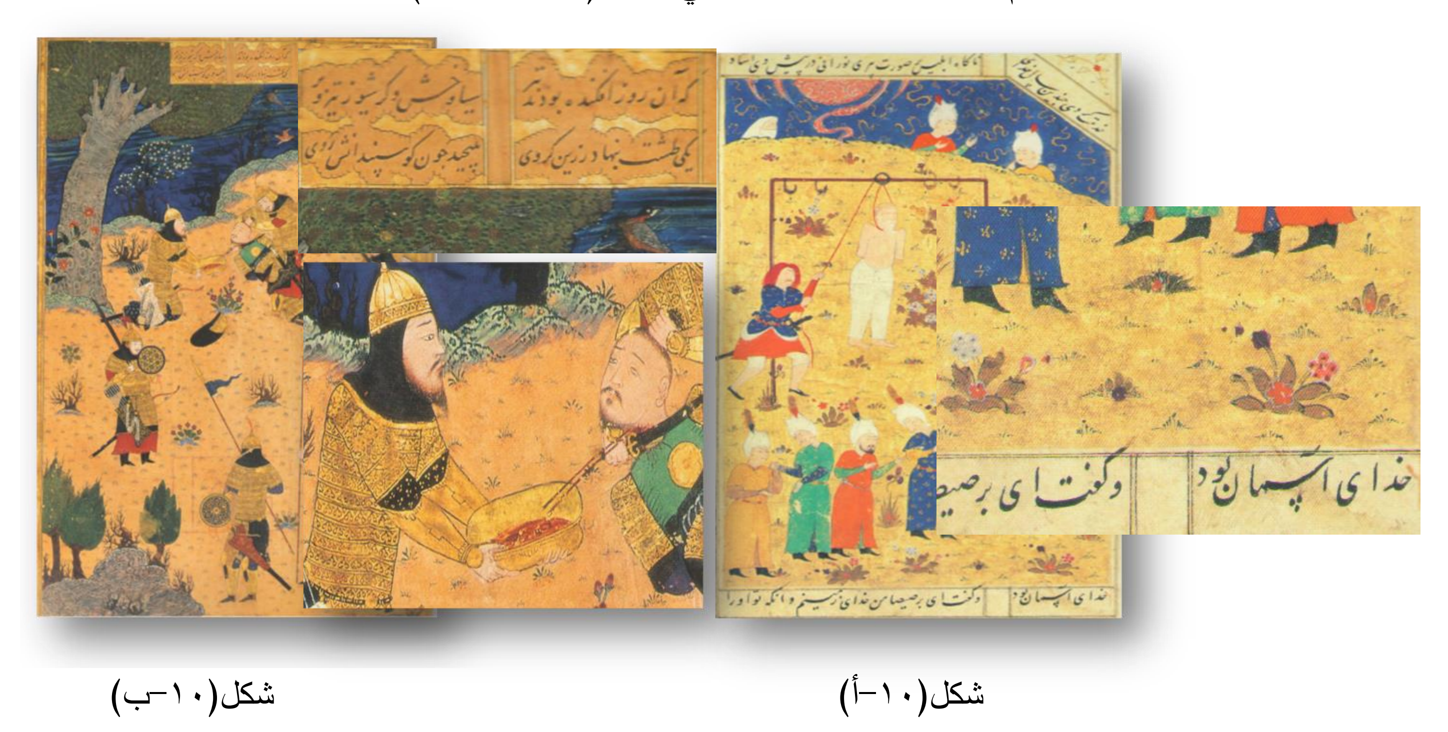
فالمقياس الوحيد للحكم الجمالي ببعض أعمال التصوير الإسلامي، دراسة باطن الطبيعة بتحولاتها؛ لتتجه رؤيتنا الفنية خارج نطاق الصورة الفنية، أي رؤيتنا مبنية على التأمل والتأويل؛ لإيصال فكرة أو معنى مضمر بمكنونات الطبيعة، وتقديمها بصياغة جديدة مبتكرة؛ لهذا علينا أن نمعن النظر بمفردات التصوير الإسلامي، عن طريق الإدراك الحسي المتمثل بصرياً، وسوف نرى هذه المفردات بحواسنا، وكأنها طبقات تتألف من خطوط دقيقة(متصلة، منفصلة، متشابكة، ظاهرة، مخفية، ومتلاحمة)؛ لتكون اسطح ندرك من تآلفها الجانب المضمر لهذه المفردات، وحقائقها الجمالية المبنية على مجموعة من العناصر والاسس والعلاقات التي تغذي ذائقتنا الجمالية. فذهن المصور المسلم يتجه نحو المطلق المستمدة من العقيدة نفسها، والمثالي بطروحاته الفنية. فعندما يريد مصور مسلم أن ينفذ عملاً تصويرياً بصرياً، فإنه يبدأ بوضع شبكة تحتية يوزع عليها مفرداته التي تحدد حجوم شخصياته وأشكاله بحسب الأهمية؛ ليُسلط الضوء على فكرة أو مضمون معين يحتل مركز السيادة بموضوعه.

مما تقدم يتضح أن دراسة العناصر التصميمية عملية مهمة، فمن خلالها نستطيع الوصول إلى المكونات البنائية للتصميم عامة والتصوير الإسلامي خاصة بعد دراسة الاسس التصميمية في ترتيب تلك العناصر بأواصر للخروج بمحصلة نهائية لصورة فنية بصرية ذات تشكلات متنوعة من مدرسة فنية إلى أخرى من مدارس التصوير الإسلامي، ومن هذه العناصر نذكر:

١. النقطة:

وهي أصغر عنصر من عناصر التصميم التي تتألف منها باقي العناصر، ولها عدة أوجه بنائية بالمجالات المتنوعة، مثلاً من الناحية الهندسية تعد شكلاً هندسياً مجرداً من الأبعاد، اما من الناحية الفنية فلها ابعاد، وتعبر عن نفسها بصور متنوعة حسب مقصد المصور المسلم، فهي تبدو مكثفة مرة واخرى انتشارية عشوائية أو منتظمة لبيان ملامس وسطوح المفردات والارضية التي يجسدها المصور المسلم، اما من حيث تواجدها بالخط العربي فلها عدة أشكال كالمدورة والبيضوية والمربعة، مثلاً الخط الكوفي المربع يتكون من مجموعة من النقط المربعة، والخط المسماري يتألف من مجموعة من النقط المثلثة.

لهذا تعد من العناصر المشتقة، وقد سميت بذلك؛ لأنها قابلة للتشكيل وتكسب التصميم القوة والمتانة، لبناء الخط والمساحة والحجم والقيمة السطحية[١]. كما في الشكل(١٠-أ،١٠-ب)



شكل(١٠-أ) شكل(١٠-ب)

٢. الخط

إن كلمة خط انما تدل على اتجاهين رئيسين هما: الخط العربي الذي يعد عنصراً أساسياً في تكوين الحروف بنائياً، نفعياً، وجمالياً الذي يكتسب قيمة رمزية مجردة تعبر عن الأفكار والمفاهيم، اما الخط الفني فيتشكل بصور متنوعة مثل (المستقيم، والمنحني) وتتفرع باقي أنواع الخطوط من هذين النوعين؛ ليرصد دلالات فنية قصدية وجمالية زخرفية متنوعة تشكل لغة وجدانية تعبر عن الأفكار والمشاعر الإنسانية من معاني دلالات الخطوط.

---

(١) عبد الهادي عدلي محمد، **مبادئ التصميم واللون**، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٦، ص٥٥.

كما يوحي "عنصر الخط وحساسيته بالحركة والإيقاع، عندما يستعمل للتأثير في الالتواء والتدفق أو الانزلاق بحيوي واندفاع"[(١)]، مثل تشكيلات التوريق للزخرفة النباتية في التصوير الإسلامي التي تتقارب مع المحسنات اللغوية زخرف القول البديع، فهي تقوم على الزينة الزخرفية من التموجات والانحناءات الموسيقية في حركة المفردات سواء اكانت تشخيصية ام تجريدية؛ لتصنع لحناً يحوي ايقاعاً ديالكتيكياً.

لهذا ارتبطت جميع الفنون الشرقية بصورة عامة والتصوير الإسلامي بصورة خاصة بالكلمة ليس فقط كنص كتابي تعبر عنه؛ بل أيضاً بقيمة الخط كفن آخر تتحاور معه، فعلاقات المقاربة بين النصوص الادبية والنصوص البصرية تجعل أعيننا تتحرك عبر سطح التصويرة بمختلف الاتجاهات، وقد فرض ذلك أشكالاً خاصة من التكوين تحاول التوفيق بين الصورة الفنية الادبية ومقارباتها بالصورة الفنية البصرية التي تضم مخطوطات مصورة تترجم روح النص المصاحب لها؛ لهذا لا نستطيع فصل فن التصوير البصري عن فن التصوير الأدبي، مثل مرافقة النصوص الادبية للمشاهد المصورة بصرياً، كما هو الحال مع التصوير الإسلامي الذي تصاحب المخطوطات الموضوعات الخطية وأحياناً تدخل كجزء من المخطوطة.

وللخطوط وظائف عدة، فهي تقسم الفضاء، وتحدد الأشكال، وتنشئ الحركات، وتجزأ المساحات، **ولها (عدة أنواع)[(٢)] نذكر منها:**

أ. **الخطوط الرأسية:** ترمز إلى السمو والعظمة والشموخ، والوقار والنمو وهي دلالات مأخوذة من الطبيعة في نمو النباتات، كما يعبر عن الاستقرار والثبات خاصة على أرض أفقية فيثير فينا أحاسيس التوازن، وتسمى هذه الخطوط في هذه الحالة (الخطوط الرابطة)؛ كونها ترتبط بخط الافق.

ب. **الخطوط الأفقية:** هي أحد عناصر التكوين تعمل كأرضية للشكل؛ لذلك توحي الخطوط الأفقية بالثبات والاستقرار إذ أخذت من ثبات الأرض وهي توحي بزيادة اتساع الارضية، أما الذي يزيد من ثبات الخطوط الأفقية إقامة خطوط رأسية عليها فتصبح كالبنايات الشاهقة الثابتة على أرضية قوية أفقية، وفي أزياء شخوص التصوير الإسلامي تستخدم للإحساس بقصر القامة، بعكس الخطوط الرأسية التي يمكنها أن تزيد الإحساس بالطول، فالخطوط الأفقية مع الخطوط الرأسية تعبر عن (الديناميكية) في التصوير الإسلامي.

جـ. **الخطوط المنحنية والدوائر والحلزونيات:** الخطوط المنحنية توحي بالرشاقة، الرقة، السماحة، الليونة والهدوء. أما الدوائر فهي" سلسلة من المنحنيات المتصلة، وهي رموز للابداية وللانهاية، ولا تشير إلى اتجاه معين، وهي دائماً في حالة تعادل، وهي تجذب النظر نحو الشخصيات المحددة، وتعني أيضاً الدوار والحصار والقيد.

---

(١) محمد عطية، القيم الجمالية في الفنون التشكيلية، ط١، دار الفكر العربي، القاهرة، ٢٠٠٠، ص٦٦

(٢) ينظر: عدلي محمد عبد الهادي، مبادئ التصميم واللون، ط١، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، عمان،٢٠٠٦، ص٥٨- ٧٣.

د. الخطوط المائلة: تثير الخطوط المائلة أحاسيس حركية تصاعدية أو تنازلية، وهو وضع يثير الترقب والانتظار ليكون الخط في الوضع الرأسي أو الوضع الأفقي، أو يميل للسقوط فهو غير متزن وهو أمر يثير توتراً داخلياً في النفس.

هـ. التكوينات الإشعاعية: وهي التكوينات التي نرى فيها خطوطاً رئيسة مائلة، وقد تلاقت جميعها أو أكثرها في نقطة واحدة في مكان ما داخل حدود إطار الصورة. فتبدو هذه النقطة مركزاً تشع منه الخطوط. وكثير من الأعمال التصويرية تتميز بوجود التكوين الإشعاعي في منتصف الصورة، ونقطة التجمع هذه تثير دائماً إغراء الفنان ليجعلها مركزاً للسيادة في الصور، أي مركز لجذب النظر.

و. التكوينات المثلثة: تثير هذه التكوينات إحساساً بالرسوخ والثبات بقوة درامية يتعذر أن يثيرها أي تكوين آخر، مثل الهرم والمخروط، وتتزايد هذه الأحاسيس الدرامية حين تتكرر المثلثات وتتراكب بعضها فوق بعض، وقد يعمد الفنان على زيادة تركيز البصر في منطقة قمة المثلث.

إن التصويرة الإسلامية تحتوي على بعض الخطوط المعقدة، أو المتعرجة، وكذلك المنحنية، إلا أن ازدياد هذه الخطوط عن الحد اللازم يؤدي إلى عدم الارتياح، فيجب استعمال هذا النوع من الخطوط في شيء من الاعتدال. وجدير بالإشارة أن التعقيد في الشكل إنما يستند إلى جانب سيكولوجي في الإنسان، فهو يشير إلى مدى السعادة، أو اللذة التي يشعر بها المصور المسلم أي تمثل الحالة النفسية لدى المصور[١]. كما في الشكل(١١-أ،١١-ب)



شكل(١١-أ) شكل(١١-ب)

٣.التصوير المرئي للشكل وجماليات المكان المحيط به

استعمل المصور المسلم الألوان والأشكال المجردة في المخطوطات الإسلامية، وكأنها أنغام موسيقية، تارة تمتاز بالشفافية وتارة بالعتمة، وكأن عمله الفني يمثل أحدى ظواهر الطبيعة المتنوعة الانتاج الفني البيئي؛ لتتمتع الخطوط والأشكال بخصائص روحية يمكن إدراكها، وفرض تأثيرها على وجدان المتذوق، متمسكاً باستعمال انواع الخطوط والألوان والتكوينات، بصورة ايقاعية حركية تجريدية؛ لتتميز تكويناته الشكلية

(١) راوية عبد المنعم عباس، **القيم الجمالية**،، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٨٧، ص١٣٠.

بصيرورة ديالكتيكية صالحة لكل زمان ومكان، "إن الصيرورة عنصر ضروري في الجمال... فالتركيز على الروح يقصي الاهتمام بالأشكال؛ ولهذا فإن الجوهر يبعد التمثيل ويظهر عدم الاكتفاء بالأشكال لعدم اكتمالها.. وكمال الأشكال يحصر فيما ندعوه الأسلوب بدلا من الالتفات إلى الحقيقة الداخلية (اللاثبات عدم التعلق)[١] بالأشكال الواقعية، كما في الشكل(١٢-أ،١٢-ب)



شكل(١٢-أ)



شكل(١٢-ب)

بينما يرى (العسكري) "في ولوج عالم التشبيه من خلال مفهومه الحسي في الشكل واللون والحركة"[٢]. فالشكل بأنواعه هو الموضوع الأساسي للتصوير، بينما الأرضية تظهر الشكل وتوضحه. وأهم المُلاحظات على الشكل والأرضية هي: للأرضية مساحة وشكل تكتسبها من الشكل الحاوية له، ويدرك الرائي الفضاء على أنه(مسطح، ارضية، حيز، أو مساحة)[٣].

فالفضاء هو النظام الأساسي للتصوير الإسلامي يتنوع شكله ومساحته بحسب مساحة المكان المخصص للتصويرة، الذي يضم أشكالاً أو هيئات أو منمنمات أو "انه تعبير وهو مكان ومنطقة للتعبير وهو المسافة المختارة للتعبير، ليكون في النهاية كل التعبير"[٤] ، والفضاء بشكل عام على نوعين: فضاء موجب تحتله الأشكال وفضاء سالب يحيط بالأشكال شكل (١٢-أ)، أو فضاء ثلاثي الأبعاد كالعمارة والنحت ، وثنائي الأبعاد ويوحي بالبعد الثالث الذي يُمثل باللون والضوء كالرسم والتصوير. فهو أحد أهم عناصر العمل

---

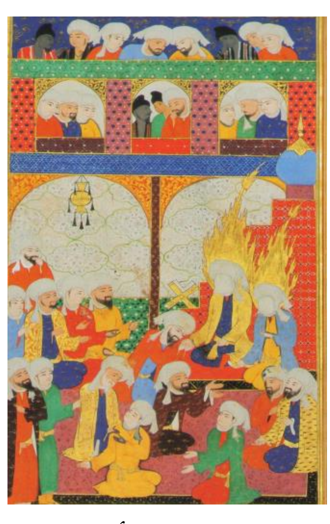
(١) أمل نصر، **جماليات الفنون الشرقية وأثرها على الفنون الغربية**، وزارة الثقافة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٧، ص٨٨.

(٢) ابو هلال العسكري، **الصناعتين**، تحقيق: محمد علي البجاوى ومحمد ابو الفضل ابراهيم، نشر مكتبة الحلبي، القاهرة، ١٩٥٢، ص٢٤٥-٢٤٦ثض.

(٣) عدلي محمد عبد الهادي، **مبادئ التصميم واللون**، ط١، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، عمان،٢٠٠٦، ص٥٣-٥٤.

(٤) عزام البزاز، **التصميم حقائق وفرضيات**، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر- دار الفارس للنشر والتوزيع، بيروت - الأردن، ٢٠٠١، ص٨٤ .

الفني ذي البعدين والثلاثة أبعاد، فبينما يكون في الأول وهمياً ويستعاض عنه بالمنظور أو العمق المساحي[*]، يكون في الثاني واقعياً ويحيط بالعمل الفني من جميع الجهات، وهو في كلا الحالتين إنما يكتسب أهميته من خلال احتوائه على جميع العناصر الداخلة فيصبح الوعاء الذي يضم النسق المتكامل للعمل الفني ويكسبه شكله أو هيئته[١]. وهناك نوع آخر دال على الفضاء وهو تأثير الشفافية بالتراكب، وليس من الضروري استخدام مواد كاملة الشفافية للحصول على هذا التأثير، فإذا وضعنا مساحة من درجة تألق صبغي شفاف بالتراكب، بين سطحين يختلفان عنها في التألق فإن المواد غير المنفذة(المعتمة) تؤدي نفس التأثير، ومن أهم مميزات هذه الطريقة هو الطبيعة المزدوجة للمساحة المتراكبة، بدرجة التألق التي تتوافر فيها خصائص مشعة لكلا المسطحين تكون ثنائية – التكافؤ، إذ يكون لها وضعان (أو أكثر) في الفضاء، وهذا هو المثل الأول الذي تسوقه في دراسة هذه الخاصية الثنائية التكافؤ للدلالات المساحية، وهي على جانب كبير الأهمية كإحدى خصائص التطورات المعاصرة لمعالجة مشكلة الفضاء، ويستخدم المعماريون الحديثون خاصية الشفافية بطريقة شائقة في العمارة[٢]، مثل استعمال الزجاج في البنايات؛ لإظهار جمالية المناظر المحيطة، والتي جسدها المصور المسلم بطريقته الخاصة. كما في الشكل(١٣-أ،١٣- ب)



شكل(١٣-أ)





شكل(١٣-ب)

ويمكن أن نحدد أنظمة تصميم المساحة الفضائية بما يأتي:

نظام تصميم فضائي تشخيصي غير هندسي أو هندسي متساوي الأبعاد ، مختلف الأبعاد ، دائري، وتعد مرحلة الانتقال من نظام إلى آخر أو (من فضاء إلى فضاء آخر مهمة جدا بسبب التوقعات التي تثيرها

(*) استبدلت الباحثة كلمة(فراغ)الواردة بمتن الاطروحة بعدة مرادفات مثل(الفضاء، المساحة، الحيز، الارضية، والخلفية)؛ وذلك كونها من الاخطاء الشائعة، ولا وجود فعلي للفراغ في هذا الكون، فحتى الورقة التي لم يكتب بها شيء يملئها اللون الابيض.

(١) اياد حسين عبد الله، **فن التصميم، الفلسفة، النظرية، التطبيق**، ج٣، دائرة الثقافة والاعلام، الشارقة، ٢٠٠٨، ص٤٧.

(٢) روبرت جيلام سكوت، **أسس التصميم**، ترجمة: محمد محمود يوسف وعبد الباقي محمد إبراهيم، ط١، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٨، ص١٢٧.

هذه المرحلة في النفس)[١].

ويؤدي الفضاء الضمني في العمل الفني عامة والتصوير البصري خاصة دوراً مهماً في التكوين وخصائصه في (ست حالات مختلفة)[٢]:

١. الفضاء مع العناصر الثابتة: ويحدث عندما تكون جميع عناصر العمل مستقرة في أسفل التكوين، بينما يكون الفضاء في الجهة العليا مفتوحاً، إذ يثير هذا الفضاء في التكوين مزيداً من التوازن والاستقرار والثبات. كما في الشكل(١٤-أ)

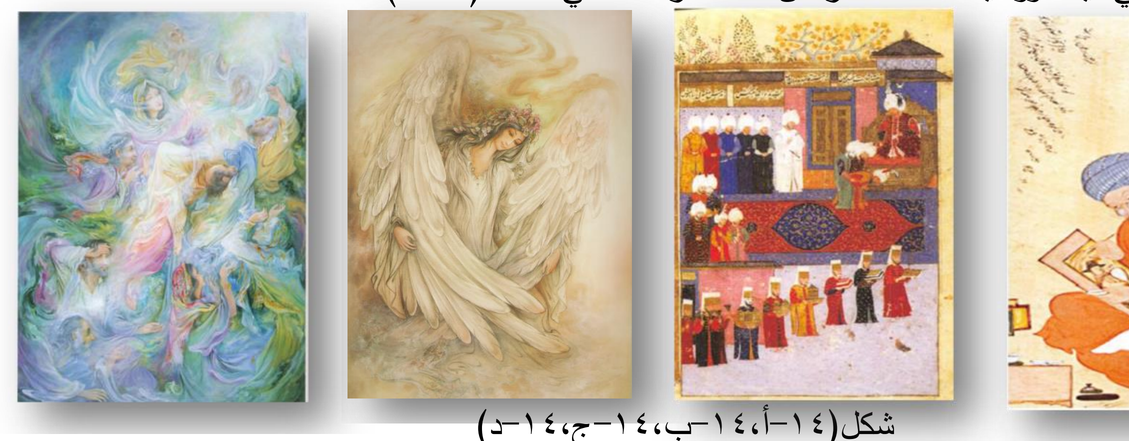
٢. الفضاء مع العناصر غير الثابتة: ويحدث عندما يكون في أسفل التكوين وتكون جميع عناصر العمل الفني أعلى التكوين وبما يوحي بعدم الثبات والاستقرار وبصورة لا تتفق مع منطق ثبات الأشكال في الطبيعة والحياة. كما في الشكل(١٤-ب)

٣. الفضاء مع سيادة العناصر: ويحدث عندما تنفرد القليل من العناصر في وسط فضاء مفتوح ما يكسب هذه العناصر سيادة وقيمة أعلى ما لو كانت تتشارك مع عناصر أخرى في التكوين، وبالآتي فإن الفضاء يلعب دوراً مهماً في إبراز وظيفة العناصر التي يحتويها. كما في الشكل(١٤-ج)

٤. الفضاء المغلق: ويحدث عندما تتزاحم العديد من العناصر داخل فضاء محدود، الأمر الذي يحد حركتها ويقلل قيمتها، من خلال منافسة العديد من العناصر الأخرى المجاورة لها في التكوين نفسه. كما في الشكل(١٤-د)

٥. الفضاء المتبادل: ويحدث عندما يتبادل الفضاء والعناصر المختلفة المواقع في تداخل بين الاثنين، فيصبح الفضاء نافذاً في العناصر، بينما تصبح العناصر نافذة في الفضاء في علاقة متوازنة. كما في الشكل(١٤-د)

٦. الفضاء الحركي: ويحدث عندما تتوزع العديد من عناصر العمل بحرية كاملة في التكوين وبصورة تختلف في الحجم والاتجاه واللون والموضع والمساحة، فيكتسب الفضاء من حركية هذه العناصر طاقة دينامية تؤثر في قيمة ووظيفة كل عنصر من العناصر. كما في الشكل(١٤-د)



شكل(١٤-أ،١٤-ب،١٤-ج،١٤-د)

(١) حسن فتحي، **حول جماليات الفضاء**، مقالة منشورة في **كتاب جماليات الفنون**، ط٢، دار قرطبة، ١٩٨٨، ص١٠٣.

(٢) اياد حسين عبد الله، **فن التصميم، الفلسفة، النظرية، التطبيق**، ج٣، مصدر سابق، ص٤٩.

يرافق العناصر المذكورة انفاً عدة ميزات منها (الحجم، والاتجاه) يؤثر الحجم على العناصر في التصوير من حيث المظهر والأداء الوظيفي، لذا فإن " تحليل...الحجم يجري من خلال مفهوم النسبة والتناسب وتقسيم مقادير الأبعاد والسطوح والحجوم"(١)، ويرتبط عامل ضخامة حجم شكل دون غيره بمفهوم الرهبة والجمال، فرؤية الإنسان للجبال والضخامة، والمرتفعات العالية، والمباني الضخمة إنما تثير في النفس الرهبة، ومن ثم يكون الإحساس بالجمال واللذة الذي نشعره عند مشاهدة الآثار القديمة مثل المعابد الكبيرة ذات الأعمدة الأسطوانية الضخمة التي تشير في النفس الرهبة والوقار(٢). أما الاتجاه فقد استعمله المصور المسلم لتوجيه أنظار المتلقي نحو موضوع التبئير الذي يريد المصور له السيادة على باقي المفردات؛ للتأكيد عليه لأهميته بالتصويرة.

٤. اللون

إن اللون من الاشياء التي ارتبطت بفكر الإنسان وقد وردت مفردة(الوان) عدة مرات في القرآن الكريم اخذت دلالات فهمه في الصور القرآنية، قال تعالى: ﴿**وَمَا ذَرَأَ لَكُمْ فِي الأَرْضِ مُخْتَلِفًا أَلْوَانُهُ إِنَّ فِي ذَلِكَ لآيَةً لِّقَوْمٍ يَذَّكَّرُون**﴾(٣)، فيأتي اللون محققاً رؤى حسية للمتلقي، قال تعالى: ﴿**صِبْغَةَ اللّهِ وَمَنْ أَحْسَنُ مِنَ اللّهِ صِبْغَةً وَنَحْنُ لَهُ عَابِدون**﴾(٤)، فقد "يدخل اللون في ثقافة الإنسان ويرتبط بجوانب حياته المختلفة، إذ إن هناك علاقة وطيدة بين النفس الإنسانية واللون"(٥)

يعد أحد العناصر المهمة في التصميم فبدونه لا يظهر أي عنصر، كما أن "ما في الالوان من قيم رقاق تتصل بالوجدانيات حتى أنها تثير في النفس الزكية ضروب الفرح أو الغم"(٦)؛ لأن "الناس بالطبع قد يخيلون ويحاكون بعضهم بعضاً بالأفعال، مثل محاكاة بعضهم بعضاً بالألوان والاشكال والاصوات"(٧)، وعليه فإن للصورة الادبية لوناً يتقارب من حيث المبدأ مع اللون في الصورة البصرية، الذي يتمثل بإظهار المشاعر والانفعال باستعمال دلالات الألوان المتعارف عليها المرتبطة بتقنية الطرح الفني الذي يتوسم إبراز الجانب

---

(١) شيرين إحسان شيرزاد، **مبادئ في الفن والعمارة**، مطبعة الأديب البغدادية، بغداد،١٩٨٥، ص١٢٣.

(٢) راوية عبد المنعم عباس، **القيم الجمالية**، مصدر سابق، ص١٣٠-١٣١.

(٣) سورة النحل، الآية/١٣.

(٤) سورة البقرة، الآية/١٣٨.

(٥) صباح عباس عنوز، **إعجازية التكوين الاسلوبي في النص القرآني...**، مصدر سابق، ص٢٤٣.

(٦) بشر فارس، **سر الزخرفة الاسلامية**، مطبعة المعهد الفرنسي للأثار الشرقية، القاهرة، ١٩٥٢، ص٣٦.

(٧) نبيل رشاد نوفل، **العلاقات التصويرية؛ بين الشعر العربي والفن الاسلامي**، مصدر سابق، ص٢٢.

الظاهر والمضمر. ويرى أرسطو ان "الألوان البسيطة هي ألوان عناصر الوجود أعني النار والهواء والماء والتراب الفضاء والأحمر النار، والأسود الظلام الكامل"[١]. وللون ثلاثة أبعاد هي:

١. Hue أصل اللون
٢. Value (قيمة اللون).
٣. Chroma (الكروما) أو (الشدة).

ونعني بـ(أصل اللون) الخاصية التي نميز بها لون عن آخر، كالأحمر من الأصفر، وأما (الشدة) فهي الصفة التي تدل على مدى نقاء اللون أو درجة تشبعه، اي مدى اختلاطه بالألوان المحايدة (أبيض– أسود– رمادي)؛ لنحكم عليه بأنه قاتم أو فاتح، وبهذا نكون قد حددنا بعدين للون. والكروما مقسم إلى درجات، والدرجة في الكروما هي الوحدة لقياس التغير في اللون بين الرمادي المحايد والشدة القصوى للون، هذه الدرجات مرقمة في اتجاه الخارج من منطقة الرمادي المحايد إلى أقوى كروما[٢]، لهذا "إن اللون يزيد في فعل التنميق. يستعمله المنقش المسلم لذاته. والبرهان أنه يعزل أصنافه بعضها عن بعض. وكذلك ينزله منزلة الغاية بان يقيمه مقام الضوء. وهكذا يجيء اللون موفور الاشباع، لا يبالي بأن ينسخ الطبيعة أو يصفها: أو يستطيع ذلك"[٣]، قال تعالى: ﴿**صِبْغَةَ اللهِ وَمَنْ أَحْسَنُ مِنَ اللهِ صِبْغَةً وَنَحْنُ لَهُ عَابِدون**﴾[٤].

ويمكن تحقيق قاعدتي (التجانس والتضاد بالتجمعات اللونية)[٥] على النحو الآتي:

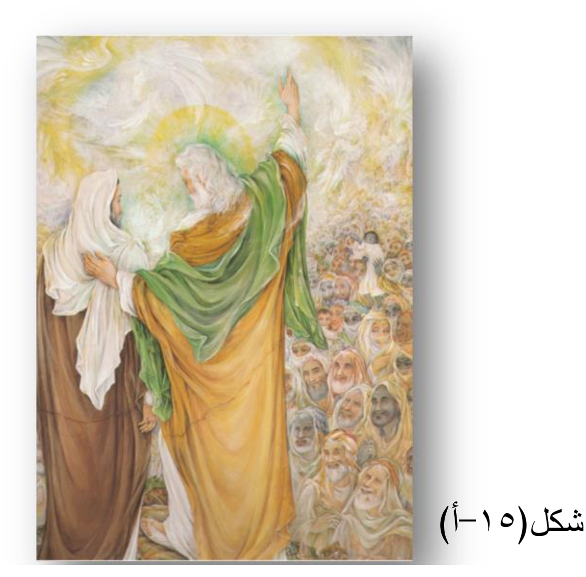
١. بالنسبة لتجمع ثلاثة ألوان من الممكن أن نختار قطاعاً معيناً محدداً من الألوان مثل الأحمر إلى الأصفر مثلا، ونختار داخل هذا القطاع درجات متناسقة في اللون والقيمة والكروما تحمل علاقة منظمة بعضها مع بعض.

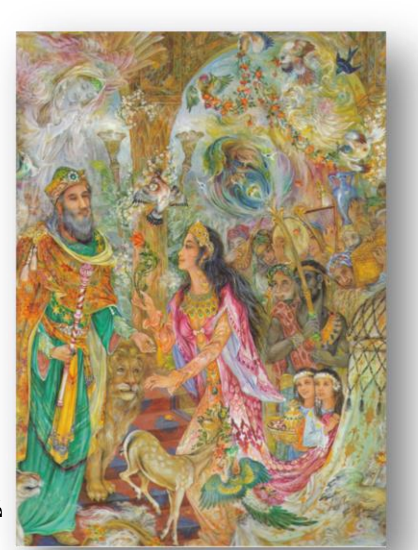
٢. أما بالنسبة لتجميع من أربعة ألوان فالقاعدة إننا إذا أخذنا ثنائيين متكاملين في دائرة الألوان تترابط خطوطها عمودياً في شكل مربع أو مستطيل فإننا نحصل على شكل رباعي منسجم مثل: الأصفر– برتقالي محمر، بنفسجي– أخضر مزرق.

---

(١) عياض عبد الرحمن أمين، **مفهوم اللون ودلالاته في الدراسات التاريخية**، الموسوعة الثقافية، ع (٨٠)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٩، ص٤١.
(٢) ينظر: المصدر السابق نفسه، ص٤١، ٤٧، ٨٢–٨٥.
(٣) بشر فارس، **سر الزخرفة الاسلامية**، مصدر سابق، ص٢٤.
(٤) سورة البقرة، الآية/ ١٣٨.
(٥) ينظر: عياض عبد الرحمن أمين، **مفهوم اللون ودلالاته في الدراسات التاريخية**، مصدر سابق، ص١٠٩–١١١.

ويتميز التصوير الفارسي " بقدرته على نقل الشحنة الوجدانية التي يطرحها موقف ما إلى حس المشاهدة مستعملاً كل عناصر التشكيل، من هنا كان اللون في التكوينات الفارسية ليس مجرد حسي بل يصهره ضمن تكوين تام التآلف والانسجام، وفي حين اعتمدت الألوان الصينية على البروز المرهف ذي الدرجات الخافتة، نجد المصور الفارسي يحشد أرضية صورته كلها باللون المركز تركيزاً شديداً، وعن طريق إحكام التباينات الحادة المتوجهة التي تخضع في نفس الوقت لانسجام شامل يسود العمل، فالمصور الفارسي يستخدم اللون في تحديد أهمية العناصر المصورة"(١)، كما في الشكل(١٥-أ،١٥-ب)


شكل(١٥-أ)


شكل(١٥-ب)

وعليه استعمل المصور المسلم اللون في رسوم المخطوطات(المنمنمات) بتنويعات لونية ببعدين، وقد وجد اللون أيضاً كدلالة ومعنى مرتبطاً بالقيم الروحية والمعتقدات الدينية والموروث الشعبي، كما واستعملت بعض الألوان بدلالات مختلفة ترتبط بالمطلق واللانهائي والعلاقة بين السماء والأرض، فاللون الأزرق استعمل في الغالب بدلالته الزمانية والمكانية، في الحليات الجدارية والقباب والمنمنمات(٢).

٥. الملمس

هي تلك الصفة التي تمتاز بها سطوح الأجسام، وان ما تحدثه القيم اللمسية ودرجاتها المتعددة في رؤية الصورة الفنية البصرية هو ما يحدثه تعدد الطبقات النغمية والصوتية في اللحن، والنتيجة هي حدوث تلك الإيقاعات (المتدرجة، المتباعدة، المنسجمة، المتناقضة والرتيبة بين الموجات سواء اكانت صوتية أم

---

(١) أمل نصر، **جماليات الفنون الشرقية وأثرها على الفنون الغربية**، مصدر سابق، ص١٣٥.

(٢) عياض عبد الرحمن امين، **دلالات اللون في الفن العربي الاسلامي**، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٣، ص٢٢٧.

بصرية أو بلاغية)، من هنا نستطيع القول إنّ القيمة تمتلك مفاتيح قدرة التعبير عن الشكل والوظيفة في عملية التصوير البصري والبلاغي وهي عامل أساسي في قدرة المتلقي على الفهم والتفسير[١].

لهذا يدل الملمس على الخصائص السطحية للمواد، فلكل مادة ملمس خاص بها يميزها عن غيرها، مثلاً أوراق الأشجار تختلف من نوع إلى آخر. وهذه خصائص نتعرف عليها عن طريق الجهاز البصري ثم نتحقق منها عن طريق الملمس المادي، فهو يرتبط بحاسة اللمس المادي أو البصري[*] المرتبط بالايهام التي قد تدل مثلاً على النعومة أو الخشونة، إلا أن مدلول الملمس في مجال الفنون التشكيلية الثلاثية الابعاد كالنحت والعمارة يجمع بين الإحساس الناتج عن اللمس والناتج عن الإدراك البصري[٢].

والملمس بصورة عامة–حسب رأي الباحثة– يكون على نوعين:

١. **الملمس المادي:** يتبع طبيعة السطح الخارجي للمادة الذي يدرك بحاسة اللمس المباشر والبصر.

٢. **الملمس البصري:** يتبع تقنية التنفيذ المستعملة من المصور المسلم التي ذكرتها الباحثة بالهامش.

ويرجع الاختلاف البصري في الملمس إلى عدة عوامل رئيسة، مثل قدرة السطح على امتصاص وانعكاس الضوء منه، وحسب وضع الخامة ولونها، فالسطح الفاتح اللون المبلل بالماء أو الصقيل يعكس كمية كبيرة من أشعة الضوء، عكس السطح القاتم اللون سواء أكان جافاً ام خشناً؛ ومن كمية الضوء نتبين نوع سطح الخامة، التي وظفها المصور المسلم بأعماله الفنية. كما في الشكل(١٦)



شكل(١٦)

(١) ينظر: اياد حسين عبد الله، **فن التصميم، الفلسفة، النظرية، التطبيق**، ج٣، مصدر سابق، ص٥٧.

(*) تقصد الباحثة بمصطلح(الملمس البصري)؛ كل ما يدركه الانسان من ملمس بواسطة البصر، الذي يتلقاه عن طريق ايحاء الفنان بالملمس الناعم من اللون النقي، او اللون المضيء، والخشن من اضافة نقط، خطوط متقطعة، او لون غير صافي للسطح التصويري.

(٢) عدلي محمد عبد الهادي، **مبادئ التصميم واللون**، مصدر سابق، ص٧٨.

اسس التصميم:

دعى الفيلسوف (هوجارت فيلسوف انكليزي) وهو من فلاسفة القرن الثامن عشر التجريبيين إلى تأمل الطبيعة ومحاكاتها وإدراكها حسياً، من أجل رؤية الشيء من خلال الإحساس به باطنياً، وللتوصل إلى حقيقته باستخدام معايير الجمال، مثل(التناسب، التنوع، والبساطة)، أي انه اخضع الفن لمعايير عقلية. أو يشترط في عملية الإحساس الجمالي توفر عامل التنوع، بدلاً من التماثل والتكرار، اللذين قد يصيبا المتذوق (بالملل) –حسب رأيه–، أما (الحركة) فهي لضمان الاستمتاع بتتبع الانحناءات الخطية في اتجاهاتها على سطح العمل التصويري. بينما(الضخامة) كصفة جمالية تتصف بها الموضوعات الشاهقة الارتفاع، إذ تشعر المتذوق بالرهبة والوقار، وذلك يحدث في حالة تأمل مآذن المساجد الشاهقة والأعمدة الضخمة[١]، وبهذا يصبح التناسب له مفهوم مختلف لدى المصور المسلم يتبع اهمية تناسب الموضوع مع حجم مفرداته وليس تناسب المفردات بعضها.

كما أن مفرداته الجمالية تتميز بصفات حسية(لونية، خطية، حجمية...، وملمسية) غير أن التذوق لا يكتفي بالاستمتاع إلاّ مع وجود(اسس التنظيم الجمالي) مثل التكرار، التوازن، والوحدة... ليتأمل المتلقي الأفكار المجردة، مثل(المرونة بوضع الالوان، الرشاقة بالرسم، القوة بالتنفيذ، والحركة الحيوية) كمثيرات للاستمتاع الجمالي حيث تمتزج العناصر مع الاسس للاستمتاع الوجداني. ينطبق هذا الكلام على نظرية (السمات المصاحبة) التي تبحث أساساً في السمات الشكلية مثل(التكوين الفني، التناسب لوضع النسب الصحيحة للجمال، الوحدة مع التنوع، والسيادة التي تقابل التبئير بالبلاغة). بينما النظرية الانفعالية تبحث في موضوع القيم المذكورة للحكم الجمالي الذي ينبع من شعور المتذوق. أي التركيز على اسباب وعوامل إنتاج نوع ما من الفن بعصر معين كالتصوير المسطح في الفن الإسلامي. فنظرية السمات تبحث ببنية التكوين الفني للعمل التصويري كبنية جمالية، اما النظرية الوضعية تبحث بالمشاعر الوجدانية للمتذوق باتجاه فكرة العمل التي تختلف من مدرسة تصويرية إلى اخرى حسب العصر والمكان الذي ظهرت فيه، الا ان التصوير الإسلامي يحتاج إلى هذين النظريتين لتذوق اعماله التصويرية.

إن المصور المسلم يتأمل ورقة الشجر بصفاء وجلال، وفي جو صاف، وفي انسجام وتآلف، وتظهر الألوان مبهجة للعين تحلق بخيال المشاهد وسط عالم شاعري جميل، لقد أراد ان يظهر من خلال رسومه الجواهر الثابتة باستخدام الألوان الفردوسية، ومن خلال رؤية تأملية، وذلك لم يكن يحتاج إلى استخدام الظلال أو التأثيرات الحجومية، للإيحاء بالتجسيم أو الأبعاد المنظورية، مثلما كان متبعاً في نظرية النسب الكلاسيكية–الإغريقية، وكانت صور الأشكال قد تحولت من خلال فرشاته إلى ضوء وشفافية مطلقة، وقد تحقق في هذه الصور الانسجام بين المتناقضات؛ ليصل إلى تجسيد مبدأ الوحدة والتنوع، هكذا أصبحت الصورة البصرية الإسلامية مجالاً للتأمل وللنفوذ إلى ما وراء المرئي للتعبير عن النبل والبساطة الشاعرية.

---

(١) محمد عطية، **القيم الجمالية في الفنون التشكيلية**، ط١، دار الفكر العربي، القاهرة، ٢٠٠٠، ص١٥٥.

والحقيقة أن التصوير التشخيصي لم يوجه في الإسلام من أجل خدمة الدين، ولم يكن كتاب القرآن الكريم في حاجة إلى رسوم توضح ما اشتمل عليه من صور بليغة، موحية ومعبرة في ذاتها. كما أنه أراد برسمه للأشخاص أن يسمو بصورها عن المستوى الأرضي. فاتبع في رسم المنمنمات أسلوبا متميزاً مستعيناً باسس التنظيم توافقاً مع أسلوبه المتبع، افترض فيه أنه بإمكان المشاهد أن يرى المشهد دون أن يحجب عن مجال رؤيته أي جزء، على عكس الفنان في الطراز الكلاسيكي في الغرب، الذي كان ينطلق من القاعدة التي تفيد بأن الجزء في أمامية الصورة، من شأنه أن يحجب تبعا للمنظر البصري، جزءاً من صورة الشيء الواقع خلفه[١].

١. الانسجام

هو التوافق المتناغم لشكل عناصر التصوير الإسلامي في خصائصها المشتركة، وقد يكون الانسجام بين الألوان أو الخطوط أو الملمس أو الاتجاه أو الشكل، ومبدأ الانسجام ذو أهمية في وحدة الشكل والفكرة، وهذا المبدأ يجعل المصمم يعتمد عليه في الأفكار المنسجمة المتناغمة بين قيمة الشكل وطريقة التعبير[٢]. كون قوانين " الجمال والفن كالتساوي، والتشابه، والانسجام ما هي إلا انعكاسات فعلية "[٣]، ويعني الانسجام "جمع وحدات متشابهة ومتكررة وبصورة منسجمة وغير متنافرة في الشكل والوظيفة واللون، لخلق وحدة فنية ذات طابع تعبيري" [٤]، "حيث يكون النسيج اللوني في الصورة، وحدته وسداه الانسجام، كما يمثل ذلك التآلف في التكوين والتخطيط"[٥]. ويرى الفيلسوف (جورج لوكاتش) "إن الانسجام وعدم الانسجام ما هو إلا ساحة واسعة يرتع فيها الفنان صاحب التكوين للحصول على الشكل المناسب لمضمونه وبالمعيار الذي يحسه"[٦].

فالانسجام هو المسؤول عن تحقيق وحدة قياسية في أجزاء التصوير الإسلامي، الذي ينعكس على المستوى الجمالي على مفردات التصوير بحيث يبرز المضمون موحدا داخل نظام جميل متناغم، إذ تحدد انتماء تكوين الصورة الفنية البصرية سواء إلى التجريد الخالص أو إلى المحاكاة الواقعية المزخرفة[٧]، فقد سعى المصور المسلم إلى تحقيق الانسجام في بنية صورته البصرية المتنوعة العناصر التكوينية ضمن بنائية نظام الوحدة في العمل التصويري، ويقابل الانسجام التماسك النصي في الأدب؛ لأنه يجمع بين الشكل والفكرة.

---

(١) محمد عطية، **القيم الجمالية في الفنون التشكيلية**، مصدر سابق، ص١٠٦

(٢) اياد حسين عبد الله، **فن التصميم، الفلسفة، النظرية، التطبيق**، ج٣، مصدر سابق، ص٦٩.

(٣) راوية عبد المنعم عباس، **القيم الجمالية**، مصدر سابق، ص٦٣.

(٤) أياد حسين عبد الله الحسيني، **التكوين الفني للخط العربي وفق أسس التصميم**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٢، ص١٥.

(٥) حسن محمد حسن، **الأصول الجمالية للفن الحديث**، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٨ ص١٩٤.

(٦) كمال عيد، **فلسفة الأدب والفن**، الدار العربية للكتاب، ليبيا – تونس، ١٩٧٨، ص٩٩ .

(٧) المصدر السابق نفسه، ص٥٣ .

وهناك التجانس الرمزي، كرمز الحمامة وغصن الزيتون للسلام، والتجانس الوظيفي الذي يحقق غرضه ، ويعتمد على الإيحاء والتفسير العقلي في إدراكنا أما باقي الأشكال والألوان والملامس فهي منسجمة بذاتها وتأثيرها مباشر في استجاباتنا .

والباحثة تجد إن الانسجام وبالتحديد بين البنى اللونية لتشكيلات التصوير الإسلامي، هو من أهم علاقات الصورة الفنية البصرية والادبية على حد سواء التي تحقق سمة حضورية فاعلة لتنوع الصورتين، لاسيما حينما تكون الوحدات البصرية والادبية الجزئية ضمن محيط صوري متعدد الخصائص المظهرية للتكوين ومنسجم بوحدة عضوية متماسكة. أراد المصور المسلم أن يحول كل ما هو زمني إلى لا زمني بصيرورة ديناميكية؛ لتعاصر تصويراته كل زمان ومكان، وجعل عناصر صورته الفنية البصرية تعبر عن المطلق، فبدلا من أن يرسم العمق بالظلال، جسد صورته بالضوء الانتشاري في جميع اجزاء تصويراته في توازن وانسجام وحتى الاحداث التي صورت مشاهد في الليل نشاهدها وكأنها في وضح النهار مستعملاً اللون الذهبي كضوء ساطع، ويزيل الإحساس بالتعقيد نظراً لكثرة مفرداته في بعض المصورات. فقد وزع مفرداته في انسجام موحد، وعلى أبعاد متناسقة؛ ليمثل مواضيع دنيوية تتصف بفناء جسدي مادي وآخروية تتصف بفناء روحي. كما في الشكل(١٥–أ، ١٥–ب)[*].

٢. الوحدة والتنوع

تعني الوحدة الالتحام ، والاتساق ، والتكامل وربط عناصر التصوير وإنشاء علاقات بينها، فلا تكوين من دون وحدة، ونتيجة للانسجام والتنظيم تتحقق الوحدة وينطبق هذا على جميع الفنون البصرية والادبية والسمعية وغيرها[١]، أما التنوع هو مبدأ يُميز عن طريقه مفردات التصوير المختلفة الأشكال والتنظيم[٢] البنائي الذي يتبع توجهات مدارس التصوير الإسلامي.

يعد هذا العامل من أهم العوامل المؤثرة في شعور المتذوق باللذة، والتنوع ضد المماثلة، فالأول يشعرنا بالاستمتاع والجمال، والثانية تشعرنا بالملل، فتنوع الألوان والأشكال إنما يخلق نوعاً من الجمال، والإبداع في حين أن تكرار المشاهد وتماثلها، يؤدي إلى الشعور بالملل والسآمة[٣].

وتنتظم الوحدة "بين الثبات والحركة بموجب نظام يتأسس عليه ويغطيه النظام العام لكل المظهرية الخارجية في الأشكال والحجوم وعلاقاتها ... فإن أول الأشكال هو النقطة ومنها تظهر العلاقة الأولى للوحدة

(*) وضع هذا الشكل في الصفحة(٩٥) من متن البحث الحالي.

(١) شيرين إحسان شيرزاد، **مبادئ في الفن والعمارة**، مصدر سابق ، ص٥٣ .

(3) D.A L. : Design Basics, California, San Francisco, 1984, p.15.

(٣) راوية عبد المنعم عباس، **القيم الجمالية**، مصدر سابق، ص١٢٩.

ومن خلالها تتنوع الأشكال"[١]، فالوحدة توحيد والتنوع تغيير علاقات التناسب، وهما صفتان متلازمتان في بناء العمل الفني المعبر فلا تطغى وحدته على تنوعه ولا تنوعه على وحدته [٢].

ومن هنا نجد أن الوحدة تتضمن التنوع على وفق نظام يؤازر التصوير، ويعمل على تماسكه وترابطه، ويندمج معنى الوحدة عند الفلاسفة بصفة الكمال وهي من صفات الله عز وجل، فالجمال عند هيكل(مظهر الله على الأرض، والوحدة صفة الجمال، والجمال هو الله)[٣].

وتقوم الوحدة على أمرين هما:

أ- علاقة الجزء بالجزء: أن كل تصويرة تتألف من عناصر متنوعة كالخط واللون والشكل والملمس ... تكون مفردات العمل التصويري، تنظمها أسس وعلاقات متنوعة كالتباين والتوازن والتكرار والتقارب والتلامس والتراكب، على وفق النظرية الترابطية بالفن التي تؤكد على علاقة الجزء بالجزء مكونة رؤيا جمالية تجذب وتشد انتباه المتلقي ليتأمل منمنمات التصوير الإسلامي المترابطة والمتمازجة مع بعضها.

ب- علاقة الجزء بالكل: إن الصورة البصرية الإسلامية لا تكتفي بالترابط والتماسك بين المفردات، بل تؤكد أيضا على علاقة الأجزاء بالكل وهو أسلوب اتساق الأجزاء مع الكل التصويري، أي تناسب كل مفردة أو جزء تصويري والمساحة التي تشغلها وارتباطها بالتصوير الأساسي، ومن الخطأ التعبير عن الوحدة بالتماثل والتشابه فقط؛ لأنها تتكون مثلا بواسطة سيادة عنصر الخط أو اللون أو الشكل على بقية العناصر المتنوعة فالوحدة إذا تتضمن التنوع الذي يبعد الملل والرتابة عن التصويرات الإسلامية.

ونجد أيضا بشكل عام (نوعين للوحدة)[٤] وهما :

أ- الوحدة الساكنة: تظهر في التصويرات الحاوية على أشكال هندسية منتظمة كالمثلث المتساوي الأضلاع والدائرة ومشتقاتها، فالبنية الساكنة تكون ثابتة وراكدة من دون حركة.

ب- الوحدة المتحركة: وهي تتمثل بمفردات الشخوص والتكوينات النباتية والحيوانية حيث تكون الوحدة الحركية إنمائية وحية وفاعلة ومتدفقة، وتظهر تعبيراً للصعود مثل الشكل الحلزوني من مركز مولد كملوية سامراء، وهي ايجابية ومتصاعدة متنافسة وذات سيادة.

لعل الوحدة بوصفها مبدءاً أكثر ما يواجه المصور المسلم في الوصول إلى قدرة واضحة للتعبير عن الأفكار، والوحدة لها دلالتها في الكون والحياة والفكر والزمن والفن، وابتداء في الفكرة فإن العلاقات التي تربط بين أجزائها لها أهميتها في إقامة وحدة الفكرة وبلورتها الصحيحة، والوحدة في التصوير هي أولى المشاكل

---

(١) عزام البزاز، **تصميم التصميم**، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت ، ٢٠٠٢، ص٤٠ .
(٢) إسماعيل شوقي، **الفن والتصميم**، عالم الكتب، القاهرة، ١٩٩٩، ص٢٢٧ .
(٣) روز غريب، **النقد الجمالي وأثره في النقد العربي**، دار الفكر العربي للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٣، ص٢٢ .
(٤) شيرين إحسان شيرزاد : **مبادئ في الفن والعمارة**، مصدر سابق ، ص٥٣ .

التي تواجه المصور في بناء وحدة الشكل في التصويرة التي تحتوي على العديد من العناصر، وبطبيعة الحال فإن هذه العناصر لها دلالاتها المتعددة والمختلفة بين حين وآخر التي تناولتها الباحثة بموضوع العناصر، ولكن وضعها في تكوين يشمله الوحدة والنظام يعني أن هذه العناصر تحولت من دلالاتها المختلفة إلى قيمتها البنائية ذات المعنى المحدد[١].

لذا فالوحدة " نظام خاص من العلاقات وتترابط أجزاؤه حتى يمكن إدراكها من خلال وحدته في نظام منمق متآلف يخضع معه كل التفاصيل لمنهج واحد"[٢]، فضلاً عن أن تنوع الوحدة "لا يعتمد على التغيرات في الشكل والحجم واللون ومواضع الأشكال، إنما يأتي من الانتقالات البصرية والحركات"[٣]، في المصورات الإسلامية. وفي مجال التكوين هناك (ثلاثة أسس)[٤] وهي:

١. وحدة قائمة على علاقات لا نهائية:

وهذه الوحدة قد لامست عبر الأزمنة قمماً في الجماليات من حيث الإيقاع والحركة، وهذا النموذج يحتوي على كل الأشياء في محيط عالمه، إن التكرار في هذه الوحدة يبعث إلينا بهجة مبعثها التأمل ومحاولة تتبع ما هو قادم وما قد انتهى وهذا يتطلب عملاً ذهنياً دقيقاً أو جهد ذهني كبير، وقد تتجسد هذه الوحدة في أشكال النباتات أو التكوينات العضوية من خلال خطوط تتقاطع، هياكل إيقاعية تتحول في مناطق لا نهائية. كما في الشكل(١٣-أ، ١٣-ب)[*].

٢. وحدة الحواف (الزينة في الأطراف- الحاشية):

هذا الشكل من التكوين له قيمة محددة حيث تتحقق الوحدة من السيطرة الزخرفية بالتموجات والخطوط على الحواف أو الحاشية حول المصورات الإسلامية، ومن خلالها تتكشف لنا الشخصية العالمية لزخرفة فن التصوير الإسلامي.

٣. الوحدة المركزية:

هذه الوحدة تعتمد على وضع العمود الفقري للعمل في وسط اللوحة بحيث تكون هناك منظومة تتولد حوله، فمثلاً نرى وردة واحدة، أو فضاءً واحداً مليئاً بالمنمنمات البالغة الدقة بخصوصية شديدة تشد العين

---

(١) اياد حسين عبد الله، **فن التصميم، الفلسفة، النظرية، التطبيق**، ج٣، مصدر سابق، ص٧٠-٧١.

(٢) إسماعيل شوقي، **الفن والتصميم**، مصدر سابق ، ص٢٣٣.

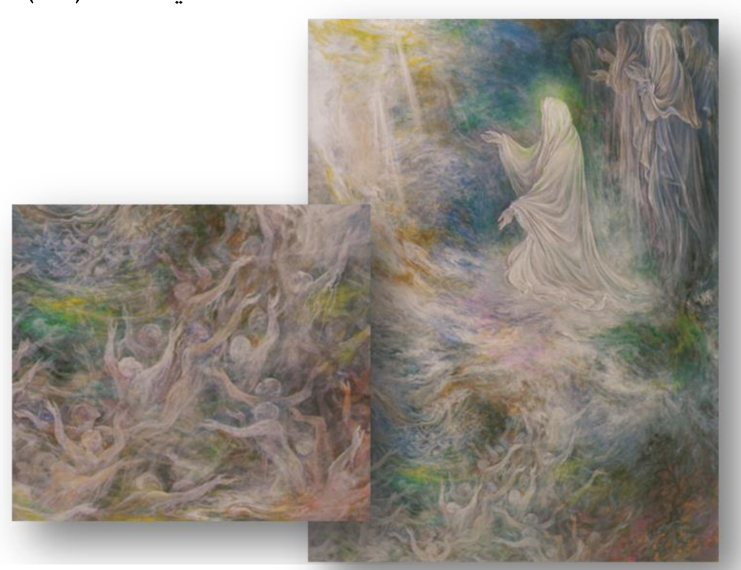
(٣) ناثان نوبلر، **حوار الرؤية**، ترجمة: فخري خليل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٨، ص١١٠.

(٤) أمل نصر، **جماليات الفنون الشرقية وأثرها على الفنون الغربية**، وزارة الثقافة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٧، ص١٧٣.

(*) وضع هذا الشكل في الصفحة(٩١) من متن البحث الحالي.

بحيث تكون نقطة تركيزها، ولكن ليس الشكل الأساسي فقط هو الذي يثير مخيلتنا، بل يكتمل العمل بالتفاصيل الخاصة جداً والرقيقة حوله.

يمكننا أن "نحقق مبدأ (الوحدة) في التصوير بالشفافية ويكون فيه القوة والترابط عن طريق استخدام التراكب وهو تركيب عنصر فوق الآخر أو عنصر أمام عنصر، بحيث يغطي عنصر على الآخر دون أن يتأثر العنصر الخلفي أي دون إخفاءه تماماً ويبقى واضحاً للناظر"[١]. كما في الشكل(١٧)



شكل(١٧)

فنرى أفلوطين يرى ان الجمال ممثلاً في الوحدة، والصورة الخالصة والترتيب فـ"(الجمال في الموجودات يكون في تماثلها وانتظامها، ذلك لأن الحياة صورة، والصورة جمال... بحيث لم يعد المجال يسمح للبحث في العبقرية المبدعة وهي مستقلة، فقد ارتبطت عند أفلوطين بالمبدأ الأوحد الذي هو الحيز، والذي تصدر منه الصور المشعة، وبعبارة أخرى فإن الله هو مصدر الصور الفنية، ومبدعها، كما أنه هو الذي يفيض بها على من ارتقت روحه من الفنانين[٢].

بينما يرى (أرسطو) ان الجمال يتمثل في النظام والتنسيق والتحديد والتماثل والوحدة، إذ وصلت الفلسفة القديمة إلى "مفهوم الوحدة في التنوع الذي يتطلب أن تدور الصورة في العمل الفني، في فلك مركز واحد، أو تنصهر"[٣]، فوحدة العمل الفني تعني أن المتذوق عندما يتأمل عملاً فنياً، يتمكن من إدراكه في لمحة، وبصورة شاملة، على أن ما أدركه يُمثل صورة فإن أثارت هذه الصورة اهتمامه يبدأ في النظر إليها من مسافة أكثر قُرباً على أنها تُمثل وحدة، ويتطلب الأمر في هذه الحالة أن ينشأ حافز أو دليل لتفحص هذا التوزيع في الألوان، الذي يشكل الصورة الفنية.

---

(١) عدلي محمد عبد الهادي، **مبادئ التصميم واللون**، ط١، مصدر سابق، ص٩٣.

(٢) راوية عبد المنعم عباس، **القيم الجمالية**، مصدر سابق، ص٦٢.

(٣) محمد عطية، **القيم الجمالية في الفنون التشكيلية**، مصدر سابق، ص٥٣

أن التصوير الإسلامي الجيد موحد ومنظم، ولأشكاله حالات متعددة فمنها المتراكبة وهي شفافة أو غير شفافة أو متجاورة وهي منتظمة أو غير منتظمة، وجميعها تعتمد على وفق أصول قواعد ثابتة؛ لتحقيق تكوينات بنائية تصور شخوصه وتكويناته الزخرفية والجمالية المتنوع عند تنفيذها على خامات متعددة على وفق خارطة متنوعة. وان(الوحدة والتنوع)، صفتان جوهريتان يعتمدها المصور، فالإحساس وتطبيق القواعد والممارسة والتنفيذ وثقافة المصور بتنسيقه العناصر وتوزيعها كلها عوامل مهمة لتحقيق الوحدة، وأن عكس ذلك سيحصل تشتت الوحدة وإرباكها وعدم تماسك التصوير.

٣. التكرار والايقاع[*]

إن التكرار في الأشكال والعناصر ينتج القوة والهيمنة في التصوير الإسلامي، وهذه القوة تؤدي إلى الوحدة بالتصويرة، والتكرار هو أحد الأسس الأكثر شيوعاً في نظام الحياة والولادة والممات والنمو والفصول والأيام وضربات القلب وسير الخطى والموسيقى والعمارة، فهو تأكيد لقيمة العنصر وأهميته ودوره في مجمل التكوين الذي يراد به أن يكون ذا طابع معين حتى يمنح التكرار سمة أسلوبية وطرازاً خاصاً، فتكرار الخطوط المنحنية في شكل معين يمنح ذلك الشكل صفة عامة تتميز بخطوطها المنحنية، وكذلك تكرار لون، اتجاه، مساحة أو كتلة يكون له الغرض نفسه[١].

كذلك كثيراً ما "يقع الفن الإسلامي فريسة للحكم على بنائه من خلال الموازين الأوربية فيتهم بالتكرار، ويرجع سوء الفهم على عزل سطوحه وتأطيرها عن بقية العناصر البصرية القائمة على الاختلاف في الكثافة والملمس والغزارة والشدة، وعلى الفروق المنغمة للمواد، وعلى التنوعات الإيقاعية الديناميكية المرتبطة بالتعبير الموسيقي. فمثلا حين ندرس العمارة الإسلامية عارية نقع في تعسف إذ إننا نلغي دور العناصر التي تشكل حيوية هذه العمارة كالسجاد والثريات. وهكذا تحتاج الفنون الشرقية بشكل عام إلى دراسة شمولية واعية ملمة بالمنطلقات الثقافية والعقائدية لهذه الفنون"[٢].

وقد تنوعت أساليب التكرار سواء في الأشرطة، الحشوات، الصور الزخرفية، أم التكوينات الهندسية

(*) وتشتق كلمة الإيقاع (Rhythm) من اللغات اللاتينية (Rhythmus) وهي بدورها مشتقة من الفعل (Rheeien) بمعنى التدفق والانسياب والحركة (للمزيد ينظر: أحمد عبد الكريم، **النظم الإيقاعية في جماليات الفن الإسلامي**، ط١، دار أطلس للنشر، مصر، ٢٠٠٧، ص٣٢) .

(١) اياد حسين عبد الله، **فن التصميم، الفلسفة، النظرية، التطبيق**، ج٣، مصدر سابق، ص٧٢.

(٢) أمل نصر، **جماليات الفنون الشرقية وأثرها على الفنون الغربية**، مصدر سابق، ص٥٧.

والخطية ام المنمنات، وعلى الرغم من التكرار إلا أنه لم يحدث أي ملل في التصوير الإسلامي؛ وذلك لبراعة المصور المسلم في الابتكار الفني في هذا الأسلوب ورشاقة خطوطه وتنوع الألوان وتناغمها[1]، وكون التكرار جزء من نسيج متناغم للتصويرة الإسلامية.

والتكرار اما جزئي يشتمل على عناصر التصوير لتكوين الوحدة الأساسية أي أنه تكرار داخل الوحدة الأساسية للتصويرة مثل تكرار اللون أو الخط، وتكرار كلي يشتمل على الوحدة بأكملها مثل تكرار رسم شخوصه، ولأجل إعطاء المزيد من الحيوية والتنوع والإيقاع اشتق من التكرار الكلي (أنواع عدة نذكر منها)[2]:

أ.التكرار العادي: ويسمى (التكرار المتجاور) وفيه تتجاور الوحدات الزخرفية في وضع ثابت واحد متناوب سواء كانت لأسطح شريطية مستقيمة أم منحنية أم دائرية كالحشوات، ويسمى بالتكرار التام. شكل(١٨-أ)

ب. التكرار المتعاكس: ويسمى (المتناظر) وفيه تتجاور الوحدات الزخرفية في أوضاع متعاكسة تارة إلى الأعلى وتارة إلى الأسفل وإلى اليمين وإلى الشمال في تقابل متعاكس. شكل (١٨-ب)

ج.التكرار المتبادل: ويسمى (النصفي التساقطي) وهو استخدام أو اشتراك وحدتين زخرفيتين مختلفتين في تجاور وتعاقب الواحدة تلو الأخرى ويسمى أيضا التعاقب أو التناوب. شكل (١٨-ج)، وقد تختلف مصادرها أو عناصرها أو تتفاوت مساحاتها أو تتباين ألوانها وهو نظام مشترك في أكثر أنواع وأوضاع التكرارات الشريطية والممتدة والدائرية.

د. التكرار المتوالد: وفيه تتكاثر الوحدات والعناصر التصويرية مع بعضها حتى يحدث تكافؤ ما بين الفضاء والكتلة وقد يكون هندسيا شكل (١٨-د)، أو نباتيا أو يجمع بينهما أو تشخيصياً.

هـ.التكرار المتدرج: وفيه ينمو العنصر الواحد من الحجم الصغير إلى الكبير أو بالعكس بالمواصفات الخاصة بالعنصر الصغير نفسها في الشكل والقيمة باختلاف مساحته أو حجمه ترافقها زيادة المسافات بين العناصر، ويتميز بأنه أكثر حركة وحيوية وتنوع، ويستخدم في تدرج المساحات، وقد يسمى(بالمتزايد أو

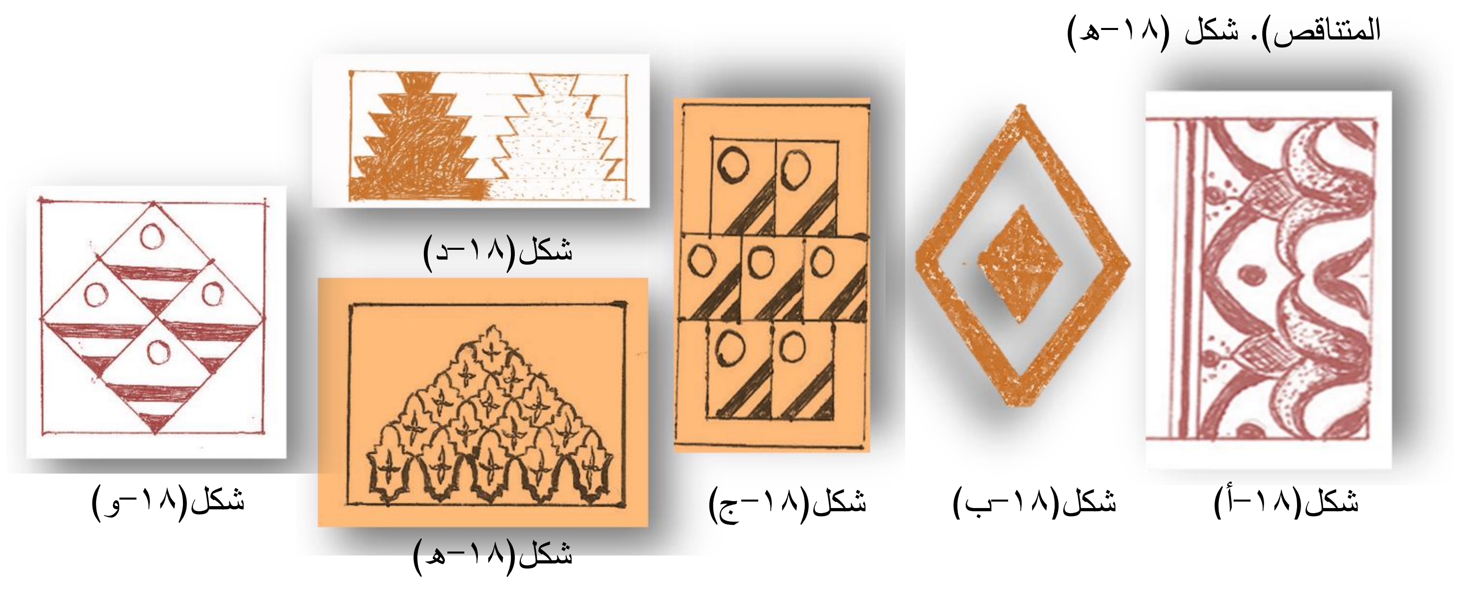
---

(١) إبراهيم مرزوق، **موسوعة الزخارف**، مكتبة ابن سينا للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٧، ص٩٤ .

(٢) للمزيد ينظر:- محمد عبد الله الدرايسة وعدلي محمد عبد الهادي، **الزخرفة الإسلامية**، ط١، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٩،ص٦٦-٦٧

- جواد الزيدي، **بنية الإيقاع في التكوينات الخطية**، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٨، ص٥٦-٦١.
- إبراهيم مرزوق، **موسوعة الزخارف**، ط١، مكتبة ابن سينا للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٧، ص١٥٢-١٥٤.
- محيي الدين طالو، **الفنون الزخرفية**، ج١، ط٥، دار دمشق، سوريا، ٢٠٠٠، ص١٧.

المتناقص). شكل (١٨–هـ)



شكل(١٨–أ) شكل(١٨–ب) شكل(١٨–ج) شكل(١٨–د) شكل(١٨–هـ) شكل(١٨–و)

و. التكرار الشكلي: مثل المعيني شكل (١٨–و)، أو تكرار الشخصيات مع بعض التغيرات المظهرية.

نعني بالإيقاع في الصورة، هو تكرار الكتل أو المساحات مكونة(وحدات) وقد تكون هذه الوحدات متماثلة تماماً أو مختلفة، متقاربة أو متباعدة، ويقع بين كل وحدة وأخرى مسافات ترتبط بالزمن(*). وهكذا فإن للإيقاع (عنصرين أساسين يتبادلان أحدهما بعد الآخر)(١) على دفعات تتكرر كثيراً أو قليلاً، وهما:

أ. الوحدات: وهي العنصر الايجابي، أي أشكال العناصر المرسومة.

ب. المُدَد: وهي العنصر السالب، ومن دونهما لا يمكن أن نتخيل إيقاعاً، وهي الازمنة والفضاءات بين العناصر، وتتدرج هذه الازمنة في اتساعها مما يؤدي إلى سرعة الإيقاع أو بطئه.

والإيقاع (مهما كان شكله لابد أن يقع في أي من المراتب)(٢) الآتية:

أولاً. الإيقاع الرتيب: هو الإيقاع الذي تتشابه فيه كل من الوحدات مع المُدَد تشابهاً تاماً من جميع الأوجه كالشكل والحجم والموقع باستثناء اللون إذ تختلف فيه الألوان.

ثانياً. الإيقاع غير الرتيب: هو الإيقاع الذي تتشابه فيه جميع الوحدات بعضها مع بعض، وتتشابه فيه المَدَد بعضها مع بعض ولكن تختلف الوحدات عن المُدَد بالشكل والحجم واللون.

(*) استبدلت الباحثة كلمة(فترات) الواردة بمتن البحث الحالي بـ(الزمن، او مُدَد)؛ كونها من الاخطاء الشائعة، فالفترات من الفتور.

(١) للمزيد ينظر: – محمود أبو هنطش، **مبادئ التصميم**، ط٤، دار البركة للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٠، ص٧٩ .

– إسماعيل شوقي، **الفن والتصميم**، مطبعة العمرانية، القاهرة، ١٩٩٩، ص٢٢٦.

– عبد الفتاح رياض، **التكوين في الفنون التشكيلية**، ط١، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٧٤، ص٩٥

(٢) عدلي محمد عبد الهادي، **مبادئ التصميم واللون**، مصدر سابق، ص١١٣.

ان الإيقاع مظهرٌ من مظاهر التكرار وناتجه الحتمي، ويتنوع الإيقاع بتنوع التكرار الذي يعني وجود وحدات متعددة ومتكررة ، ويحقق التكرار بأنواعه إيقاعات متنوعة(*) على مستوى العمليات التصميمية (ثنائية الأبعاد) التي تتسم بالتوافق والانسجام مؤدية إلى التآزر والتماسك في وحدتها(١)، وهو تناسق النسب بشكل منظم في كل من المساحة والزمن، فالإيقاع تعبير عن تواصل حركي ناتج عن نظم توزيع مفردات تشكيلية، كالشكل والخط واللون والملمس، ويستغرق إدراك هذه المفردات بصرياً جزءً من الزمن، كما أن صفة الإيقاع هي الاستمرارية(٢)، ويعرفه(بيتر فارب) بأنه "السمة الزمانية في الفنون البصرية، والفن الإسلامي الهندسي هو أحد هذه الفنون البصرية"(٣). إن العلاقة القائمة بين "الأشكال والأرضيات في الفن الإسلامي الهندسي فيها من التنوع والتناغم الذي يحقق الإيقاع. وهذا يرجع أيضاً إلى الجاذبية التي تحدثها الأشكال وقيمة الانتباه للمشاهد؛ لأن كلا من الشكل والأرضية لها قوة جذب واحدة. وعند انتقال الإدراك والانتباه من الشكل إلى الأرضية أو من الأرضية إلى الشكل تحدث عملية التبادل وتزيد من الإيقاع"(٤).

مما تقدم تجد الباحثة أن (التكرار والإيقاع) يرتبطان كتخطيط لشكل واحد بل الايقاع هو الناتج الحتمي للتكرار، فهما يضيفان التنوع والتجدد والانسجام على مفردات التصوير الإسلامي، لتكسبها الحيوية ويخلصانها من الملل، ويصوغانها بأجمل صورة فنية بصرية حيوية. ويكون التكرار أما متناهياً أو غير متناهٍ، ففي الحالة الأولى يكون حول العمل التصويري متكاملاً، شكل (١٩-أ)، أما في الحالة الثانية فيستمر تكرار المفردات بامتداد السطح دون حدود تحده حتى نرى بعض المفردات الممتدة نحو إطار التصويرة قطعت منها تفاصيل نظراً لوصولها إلى الإطار وهنا يكون لا متناهياً. شكل (١٩-ب).

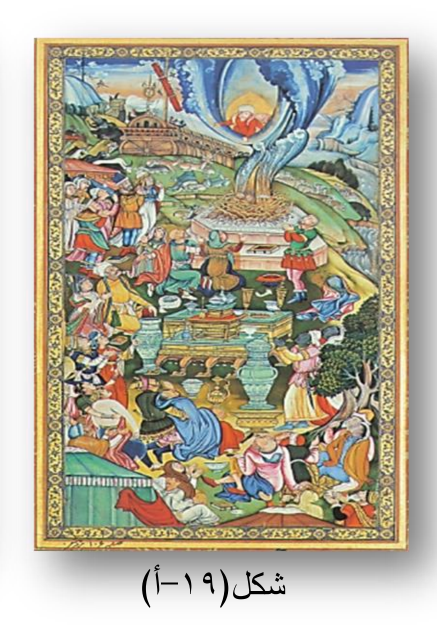
(*) إيقاع رتيب (يرادف التكرار العادي التام)، إيقاع غير رتيب (يرادف التكرار الجزئي)، الإيقاع الحر، إيقاع متناقص، إيقاع متزايد (يرادفان التكرار المتدرج) (راجع : محمود أبو هنطش، **مبادئ التصميم**، ص٧٩ ؛ رياض عبد الفتاح : **التكوين في الفنون التشكيلية**، مصدر سابق، ص٩٥-٩٦) .

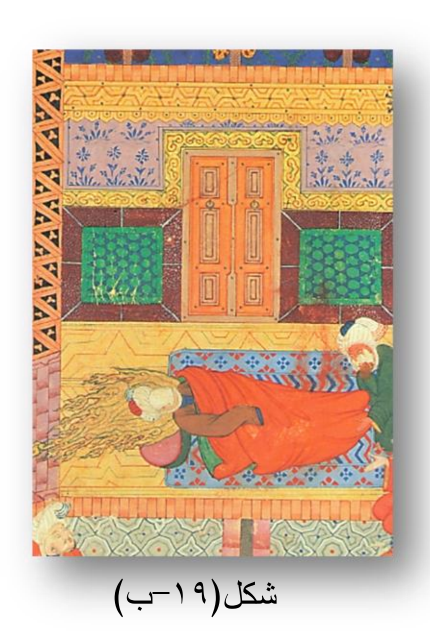
(١) عباس جاسم حمود الربيعي، **الشكل والحركة والعلاقات الناتجة في العمليات التصميمية ثنائية الابعاد؛ دراسة تحليلية**، اطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٩، ص٧١ .

(٢) أحمد عبد الكريم، **النظم الإيقاعية في جماليات الفن الإسلامي**، مصدر سابق، ص٣٢.

(٣) بيتر فارب، **بنو الإنسان**، ترجمة: زهير الكومي، ع(٦٧)، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٨٣، ص٢٦٣.

(٤) أحمد عبد الكريم، **النظم الإيقاعية في جماليات الفن الإسلامي**، مصدر سابق، ص٤٧.


شكل(١٩-أ)


شكل(١٩-ب)

٤. التباين والتضاد

التباين هو الحالة الواقعة بين عنصرين مختلفين فيما بينهما في موضع معين من التصويرة الإسلامية، فتكرار المفردات نفسها بما تحمله من عناصر واسس في العمل الفني غالباً ما يخلق الملل، لهذا فإن أحداث التباين يزيل هذا الملل ويحوله إلى رؤية ممتعة ومشوقة، اما التضاد ويسمى أيضاً الإطراد يمثل أعلى درجات التباين وصولاً إلى الاختلاف، مثل (الأبيض والأسود) لونين متضادين بينهما درجات التباين، كما أن للفضاء دوراً مهماً في تعزيز التباينات أو التضادات على السطح التصويري للعمل البصري(١).

ويحدث التباين في كل عنصر من عناصر التصميم ، فنجد مثلا "أن التباينات الضوئية تؤثر تأثيراً واضحاً وبالغاً فيما نستلمه بالمرحلة الأولى أو ما نستوعبه ابتدائيا، وأن التباين اللوني والضوئي ، وموقعهما من الأهمية في عمليات الشد والأنشداد إليهما من دون غيرهما من كل التصميم"(٢). وهكذا بقية العناصر البنائية الأخرى للتصوير الإسلامي.

على أن التباينات الحاصلة في طبيعة البناء التصويري-حسب رأي الباحثة- تعمل على فرض صيغة متنوعة الدلالة، شكلياً وخطياً وحجمياً ولونياً، وبالآتي فإن مفردات التصويرة الإسلامية تكون أكثر تعبيراً عن التنوع الحاصل على وفق التباين سواء كان خطياً أم شكلياً أم من أي عنصر من العناصر البنائية، بمعنى آخر يكون التباين محققاً لعملية شد بصري واضح من تنقلاته بين اجزاء التصويرة.

---

(١) اياد حسين عبد الله، **فن التصميم، الفلسفة، النظرية، التطبيق**، ج٣، مصدر سابق، ص٧٣-٧٤.

(٢) عزام البزاز، **إلى التصميم**، د.م، بغداد،١٩٩٧، ص٢٩ .



شكل(٢٠-أ) شكل(٢٠-ب)

٥. التوازن

يعد من الخصائص الأساسية التي تلعب دوراً هاماً في جماليات التكوين البصري، حيث يحقق الإحساس بالراحة النفسية(١)، إذ أن النظام الذي يعمل على "تحقيق التوازن في نفس المتذوق، هو نابع لخضوع كل عنصر من عناصر التصوير الإسلامي لقواعد التناسب المضبوطة، وبذلك يستمتع المشاهد بالصورة الفنية البصرية، دون إعاقة أو تشويش، وبالآتي يشعر بالجمال" (٢)، ويبرز مبدأ التوازن كقيمة كبيرة تجسد معنى الاعتدال في الحياة على المستوى الفكري والبيولوجي والنفسي والعملي، وهو سبب من أسباب ديمومة الحياة واستمرار الإنسان في التوافق مع مظاهرها، ونظراً لما يضيف هذا المبدأ من واقعية وموضوعية في فن التصوير الإسلامي، فإن الحاجة إلى تحقيقه تبدو أكثر أهمية وإلحاحاً بسبب الوظيفة مقارنة بالتوازن عموماً(٣). كما أن الدين الإسلامي أسس العلاقة بين إدراك المحسوسات عن طريق الحواس، وإدراك غير المحسوسات عن طريق العقل والروح وفقاً لمبدأ الوسطية والتوازن في نقطة يلتقي فيها الجسم والروح ويتكامل طريق المعرفة الإنسانية المزدوجة بين الحس والعقل عن طريق الأنبياء(٤).

ان التوازن هو عملية معادلة القوى المتضادة عن طريق "توزيع الكتل والمساحات في الشكل العام

---

(١) إسماعيل شوقي، **الفن والتصميم**، مصدر سابق، ص٢٣٠.

(٢) محمد عطية، **القيم الجمالية في الفنون التشكيلية**، مصدر سابق، ص١١٧.

(٣) اياد حسين عبد الله، **فن التصميم، الفلسفة، النظرية، التطبيق**، ج٣، مصدر سابق، ص٧٤-٧٥.

(٤) ينظر: راجح عبد الحميد الكردي، **نظرية المعرفة بين القرآن والفلسفة**، مكتبة المؤيد، الرياض، ١٩٩٢، ص٤٧٩.

توزيعا متوازنا في البناء والتكوين"[١]. وهو على نوعين: متماثل يستخدم للزخرفة الإسلامية، والآخر غير متماثل في اختلاف الحجوم وقربه وبعده عن مركز الوحدة الأساسي شكل (٢٠-أ)[*]، ويعد القاعدة الأساسية التي يجب توفرها في التصويرة الإسلامية الناجحة، وأنه يهدف إلى تكوين فني متكامل من حيث حسن التوزيع للعناصر والمفردات كذلك الألوان وتناسقها وعلاقاتها ببعضها البعض وبالفضاءات المحيطة بها، وفي الإنشاء التصويري المستكمل الامتزاج المتناسق للعناصر الأساسية يحدث التوازن.

إن سهولة توازن الشكل المتناسق يحدث من خلال تماثل وتطابق مضبوط للأجزاء بالنسبة للمفردات الزخرفية على كل جانب من المحاور أو الخط الفاصل[٢]، أو توازن بتوزيع المنمنمات داخل الصورة البصرية.

إن صفة التوازن صفة من صنع الله جل جلاله جرت عليها مقادير الكون[٣] قال تعالى:﴿**وَالأَرْضَ مَدَدْنَاهَا وَأَلْقَيْنَا فِيهَا رَوَاسِيَ وَأَنبَتْنَا فِيهَا مِن كُلِّ شَيْءٍ مَّوْزُون**﴾[٤] أي إن الشيء لا يزيد ولا ينقص حسب ما تقتضيه الحكمة[٥] ، بمعنى أنه موزون ويسيطر عليه قانون الخالق(سبحانه وتعالى).

إن التوازن يولد التنوع بالصورة البصرية من القدرة على اشتقاق أنواعاً عدة نذكر منها:

أ.التوازن المحوري:

وهو توازن سيمتري وفيه يتماثل جانبين بحيث يكون أحدهما بمثابة صورة أو مرآة للأخر وهذا النوع يناسب النماذج الزخرفية[٦] . ويسمى ثنائياً مركزياً ثابتاً، ويكون له ثلاثة أنواع:

١. توازن محوري أفقي: الذي يتماثل به الجزء العلوي مع الجزء السفلي.

٢. توازن محوري عمودي: الذي يتماثل به الجزء الأيمن مع الجزء الأيسر.

٣. توازن محوري مائل: الذي يتماثل به الجزئين بشكل مائل كما هو الحال في الزخارف الموجودة في الزوايا. والشكل(٢٠-أ)، و(٢١) يوضح الأنواع الثلاثة أعلاه.

---

(١) حسن محمد حسن، **الأصول الجمالية للفن الحديث**، مصدر سابق، ص١٩٤ .

(*) وضع هذا الشكل في الصفحة(١٠٧) من متن البحث الحالي.

(2) College ، John Jay and Graduate Center : Previous Sources ، P.13 .

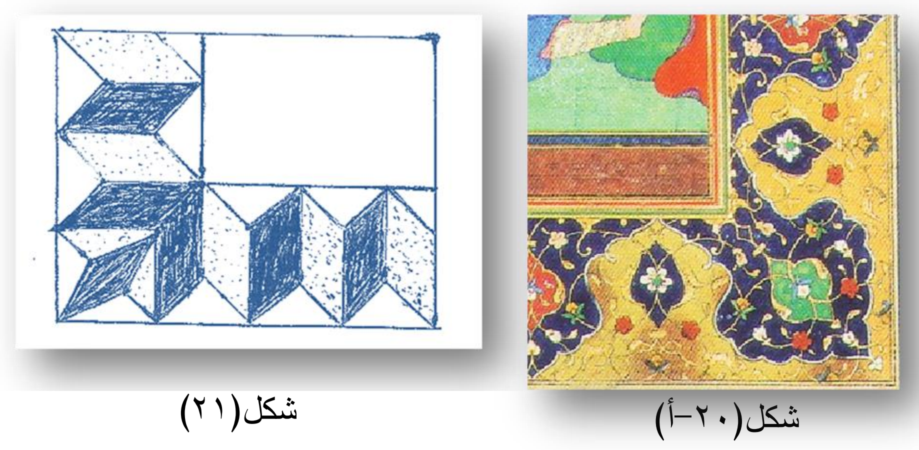
(٣) محمد عبد الله الدرايسة وعدلي محمد عبد الهادي، مصدر سابق، ص٥٢ .

(٤) سورة الحجر، آية/ ١٩.

(٥) كمال مصطفى شاكر، **مختصر تفسير الميزان للعلامة الطباطبائي**، ط٤، طليعة النور، قم، ١٤٣٠ هـ، ص٣١٤.

(٦) للمزيد ينظر : - محمود أبو هنطش، **مبادئ التصميم**، مصدر سابق، ص٨٣ .

- سامي رزق، **التذوق الفني والتنسيق الجمالي؛ دراسة في سايكولوجية التذوق الفني**، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٠، ص٤٠.



شكل(٢٠-أ) شكل(٢١)

ولهذا يسمى هذا النوع من التوازن بالمتناظر أو المتماثل وينقسم بشكل عام إلى (نوعين)[١]:

١. التناظر النصفي: ويضم العناصر التي يكمل أحد نصفيها النصف الآخر في اتجاه متقابل.

٢. التناظر الكلي: وفيه يستكمل التكوين من عنصرين متشابهين تماما في اتجاه متقابل أو متعاكس، ويستخدم هذا النوع في زخرفة المساحات والحشوات، وفي بعض المنمنمات.

ب. التوازن الإشعاعي أو المركزي:

هو التحكم في الجاذبيات المتعارضة بالدوران حول نقطة مركزية، فهو ذو حركة دورانية دائرية[٢]، ويمكن أن نسمي هذا النوع من التوازن بالمتشعب من نقطة؛ لأن المتشعب من خط يعود إلى التوازن المحوري، إن هذا النوع يجذب النظر ويشعر المتلقي بالحركة؛ لأنه ديناميكي حركي وغير ثابت، ونشط وفيه قوى للشد الفضائي .

ج. التوازن الوهمي أو المستتر:

وهو التحكم في الجاذبيات المتعارضة عن طريق الإحساس بالمساواة بين أجزاء الحقل المرئي، وهو لا يعتمد على أي من المحاور الواضحة أو النقط المركزية[٣]. وهو الاكثر استخداماً في التصوير الإسلامي.

ومما تقدم تجد الباحثة أن (التوازن) هو نظام متنوع يبني عليه أجزاء التصوير الإسلامي بطريقة تعادل القوى المتجاذبة والمتضادة ويحتاج مزيدا من التحكم أو السيطرة.

٦. السيادة

وهي ناتجة عن تنظيم جمالي متنوع الأداء التقني، تمثل هيمنة جزء من التصويرة الإسلامية على بقية

---

(١) محي الدين طالو، **الفنون الزخرفية**، ج١، ط٥، دار دمشق للطباعة والصحافة والنشر، دمشق، ٢٠٠٠، ص١٦.
(٢) للمزيد ينظر :- سامي رزق، **التذوق الفني والتنسيق الجمالي**، مصدر سابق، ص٤٠.
- روبرت جيلام سكوت، **أسس التصميم**، مصدر سابق، ص٥٥.
- عبد الفتاح رياض، **التكوين في الفنون التشكيلية**، مصدر سابق، ص١١٣.
(٣) روبرت جيلام سكوت، **أسس التصميم**، مصدر سابق، ص٥٦ .

أجزائها ولفت النظر والانتباه للجزء السائد، كسيادة الخطوط باتجاه معين، أو الملمس الذي يعتمد على المساحة وكبرها عندما تكون خشنة وبجوارها مساحة صغيرة ملساء، أو مركز الثقل(الحجم) بقربه أو بعده عن نظر المتلقي وكذلك بقية عناصر التصوير، أو هيمنة مفردات نباتية أو خطية أو تشخيصية، فيكون بهذا مركزا للسيادة[*] يعمل على جذب البصر إلى ذلك الجزء المحدد من المصور المسلم، أما بقية الأجزاء فتكون بمثابة التابعية لهذا المركز المسيطر، وتعمل على تقوية الجزء المختص بالسيادة[١].

إضافة إلى ما ذكر فيمكن أن تتحقق السيادة بأداء(تقني متنوع)[٢] منها :

١. **السيادة عن طريق توحيد اتجاه النظر:** حين تشاهد جماعة يتجه بصرهم جميعاً نحو شخصية محددة، فمن المؤكد أن يكون هذا الأمر دافعاً لنا إلى النظر معهم في الاتجاه نفسه. فمركز السيادة يصبح البؤرة التي يتجه إليها نظر المجموعة والتي تسمى مركز النظر، وهي مستخدمة كثيراً في التصوير الإسلامي.

٢. **السيادة عن طريق الحدة:** لو زادت حدة أحد أجزاء التصوير، أي زاد ظهور التفاصيل الدقيقة في جزء من المنمنمات دون الأجزاء الأخرى فيعد هذا الجزء هو السائد في التصويرة الإسلامية، والأخرى تكون تابعة لهذا الجزء السائد.

٣. **السيادة عن طريق الانعزال المكاني:** إذا وضع جسم وحيد منعزل في أحد أجزاء الصورة البصرية للتصويرة، ووجدت حولها أو على جانبيها أجسام مكررة فعندها يكون الجسم الوحيد المنعزل هو السائد.

٤. **السيادة عن طريق الحركة أو السكون:** يسود الجسم المتحرك لو تواجدت معه أجسام أخرى ساكنة، والعكس صحيح.

٥. **سيادة التباين اللوني:** تسود المساحة القائمة في وسط الفاتح، وتسود المساحة الفاتحة وسط القاتم، وعادةً اللون الأكثر تشبعاً يسود على الأقل تشبعاً، ويمكن تحقيق السيادة عن طريق تباين اللون بإعطاء الموضوع الرئيس أهمية أكثر من غيره من المواضيع، وذلك عن طريق زيادة شدة الإضاءة للموضوع الرئيسي عن سواه.

(*) مركز السيادة: هو النواة التي تبنى حولها الصورة البصرية. (للمزيد ينظر: عبد الفتاح رياض، **التكوين في الفنون التشكيلية**، مصدر سابق، ص١٨٨).

(١) اياد حسين عبد الله، **فن التصميم، الفلسفة، النظرية، التطبيق**، ج٣، مصدر سابق، ص٧٧–٧٨.

(٢) للمزيد ينظر :– عبد الفتاح رياض، **التكوين في الفنون التشكيلية** ، مصدر سابق، ص١٩٢،١٩٠–١٩٣.

– محمود أبو هنطش: **مبادئ التصميم**، مصدر سابق، ص٩٧–٩٨.

– عدلي محمد عبد الهادي، **مبادئ التصميم واللون**، مصدر سابق، ص١١٤–١١٨.

٦. **السيادة عن طريق القرب:** وذلك كأن يكون مكان الموضوع الرئيسي في مقدمة الصورة، والموضوعات الثانوية بعيدة عنه في مؤخرتها، وتعد هذه الطريقة أيضاً من طرق جلب النظر للتركيز على العنصر الأمامي في مقدمة أو بداية الصورة أو في أعلاها ولكن توحي بالقرب من خلال الحجم، وقد تم استخدامها كثيراً في التصوير الإسلامي.

٧. **السيادة عن طريق الملمس:** إذا تواجدت مساحة ملساء كبيرة وبجوارها مساحة أخرى صغيرة خشنة الملمس، فسوف تسود المساحة الخشنة لأنها المميزة عن المساحة الكبيرة الملساء، والعكس صحيح.

٨. **السيادة عن طريق اختلاف شكل الخطوط أو شكل عناصر التكوين:** تتحقق السيادة إذا اختلف شكل الموضوع الرئيس عما حوله. كأن يتماثل شكل واتجاه مجموعة من الخطوط في الصورة البصرية، وتأتي بينها خطوط أخرى مغايرة، فالدائرة تسود على الخطوط الأفقية، والمستطيل يسود على مجموعة الدوائر؛ لذلك السيادة تتحقق عن طريق الاختلاف بين خصائص مفردة التصويرة السائدة وباقي المفردات الأخرى المجاورة لها مهما كان نوع الاختلاف.

ويمكن أن تحدث السيادة أيضا من خلال تغيير الأوضاع، أو سيادة شخصية محددة بهالة من نار حول الرأس على بقية مفردات التكوين التصويري؛ يقوم بها المصور المسلم لتسليط الضوء على فكرة أو مضمون أو مفردة محددة. كما في الشكل(١١-أ) ،(١٢-أ)، و(١٣-أ)[*].

وعليه تسمى السيادة بالهيمنة "وهي سيطرة أحد عناصر العمل الفني على باقي عناصره في الشكل أو اللون أو الفكرة على أن تكون بقية الأجزاء عناصر مكملة للتعبير عن مفهوم موحد"[١].

وترى الباحثة أن (السيادة) سواء ارتبطت بالشكل، باللون، بالخط أم بأي عنصر آخر أو بمفردة، فإنها تكون على صلة مباشرة بفلسفة الطبيعة البنائية للتكوين التصويري الإسلامي، بمعنى أنها (أي السيادة) تعطي انطباعاً بصرياً لسيادة معطى جمالي معين على معطيات أخرى؛ لأجل التأكيد الإبقائي على هذا العنصر وافناء باقي العناصر لصالحه، وبالآتي فإن هذه الحالة هي بمثابة إحالة بصرية لما يمكن أن يفسر طابع الصورة الفنية البصرية بصورة مثالية محض لتجريدات الصورة البصرية الإسلامية التي تشهد سيادة واضحة لعناصرها المحددة أو لبعضٍ منها في مساحة التشكيل الفني البصري.

(*) يتواجد شكل (١١-أ) في الصفحة(٨٩)، شكل(١٢-أ) في الصفحة(٩٠)،شكل(١٣-أ)في الصفحة(٩١) من متن البحث الحالي.

(١) أياد حسين عبد الله الحسيني، **التكوين الفني للخط العربي وفق أسس التصميم**، مصدر سابق، ص١٤.

٧. التناسب[*]:

يقصد بالتناسب هو مراعاة النسبة بين أجزاء العمل الفني، وبيان التناسب في الموجودات الطبيعية، فهو عنصر هام في إبراز الجمال[١] في الفنون عامة والتصوير الإسلامي خاصة. وهنا يجب التفريق ما بين (النسبة والتناسب)، "النسبة هي علاقة بين شيئين، بينما التناسب هو علاقة بين ثلاثة أو أكثر ويرى بعض النقاد أن التناسب بين الأشياء يجب أن يكون متناسباً يستدعي من المشاهد التأمل والإثارة"[٢]، أي أن التناسب أعم وأشمل من النسبة ، كما أن "الدور الجمالي الفاعل للعلاقات التناسبية يستمد مسوغه الأساسي من خلال ما يتحقق عبر مفهوم التناسب من مفاهيم (التباين) و(التنوع) و(التنغيم) بل وحتى (التطابق) الذي يفتقر للتنويع يعد من جانب آخر تعبيراً عن تناسب متكافئ"[٣] .

ويطبق التناسب في الحجم والكم أو الدرجة، بين شيء وآخر، فالتناسب يتضمن مقارنة بين عوامل متشابهة، ففي الأشكال الغنية بالتنغيمات المنوعة نلمس الأهمية الكبرى لهذا المبدأ الخاص بالتناسب في القيمة التي تُكسب بعض الأشكال صفة السيادة، وبعضها الآخر صفة التبعية[٤]، وقد اكدت النظرية الأرسطية على التناسب، ورؤاه العضوية في العمل الفني، فالالتزام بالمقاييس الجمالية في الفن مهمة، وضرورية في نجاح دوره في المجتمع التي عبرت عن تقاليد المجتمع الكلاسيكية"[٥]. فالتناسب هو مصطلح يعني ملائمة شيء مع شيء آخر من صنفه أو يختلف عنه سواء أكان بطريقة هندسية[٦] مباشرة أو بطريقة مضمرة غير مباشرة كما في التصوير الإسلامي.

ان تناسق كل جزء في تكوين الصورة البصرية مع الجزء الآخر إنما يدل على تطبيق التناسب؛ ليكتسب كل جزء في التصوير الإسلامي قيمته، ويتلاءم مع قيمة العمل كله، ويتطلب ذلك توفر قياس معين للمفردة، الذي يخضع مجموعة القياسات لتناسبات جميلة نتيجة لتوافقها، وعلى أساس مبدأ الترتيب المناسب للمفردات يتحدد موقع المفردة في التصويرة الإسلامية تبعا لصفاتها، بحيث يخضع الترتيب لمبدأ تحقيق

(*) أن أول من وضع قانون التناسب في التصميم هم الإغريق وذلك بتقسيم المستطيل الذهبي إلى أقسام على وفق قياسات تضمن توزيع الأشكال بما ينسجم مع التصميم ويحفظ له التوازن ويؤدي له الوظيفة وسمي أيضاً التناسب المقدس. (للمزيد ينظر: عبد الفتاح رياض، **التكوين في الفنون التشكيلية**، مصدر سابق، ص٩٥).

(١) راوية عبد المنعم عباس، **القيم الجمالية**، مصدر سابق، ص١٢٩.

(٢) روز غريب، **النقد الجمالي وأثره في النقد العربي** ، مصدر سابق ، ص٢٤ .

(٣) عبد الرضا بهية داود: **بناء قواعد لدلالات المضمون في التكوينات الخطية** ، أطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بغداد ، كلية الفنون الجميلة ، ١٩٩٧ ، ص١٦٥.

(٤) روبرت جيلام سكوت، **أسس التصميم**، مصدر سابق، ص٥٩، ٧٦-٧٧.

(٥) راوية عبد المنعم عباس، **القيم الجمالية**، مصدر سابق، ص١٢٨.

(٦) إبراهيم أبو هنطش، **مبادئ التصميم**، مصدر سابق ، ص٩٩.

الأمثل، وكذلك لمبدأ تجميع الأجزاء في مظهر متوافق الأبعاد، ومتماثل في نسبته مع النسبة المستخدمة في التصويرة كلها، كنسبة موحدة، مع الأخذ في تحقيق التنوع في الأبعاد، وتحقيق الوحدة في الأسلوب[١]،

ويتم صياغة التناسب الأجمل من الوحدة والتنوع ، وهي من مميزات التصوير الإسلامي، إذ أن النسبة والتناسب وعدم التناقض في خلق الله، يعد أمرا يعجز العقل عند تصوره[٢] ، قال الله –سبحانه وتعالى–: ﴿**الَّذِي خَلَقَ سَبْعَ سَمَاوَاتٍ طِبَاقًا مَّا تَرَى فِي خَلْقِ الرَّحْمَنِ مِن تَفَاوُتٍ فَارْجِعِ الْبَصَرَ هَلْ تَرَى مِن فُطُور**﴾[٣]، أي خلق السموات بعضها فوق بعض أو يشبه البعض فالتدبير متصل ومرتبط، وأجزاء الخلقة تؤدي مقاصدها من غير أن يفوت بعضها غرض بعض[٤]، فهي متنوعة ويحكمها قانون مطلق وهو الوحدة في الخلق، فجمال الطبيعة يتمثل بتناسب أجزاء أي عنصر فيها ونسبة كل جزء للآخر، وليس للتناسب قاعدة يستند إليها في التصوير إنما يتوقف ذلك على الذوق الفني ودقة الملاحظة وقوة التمييز[٥]، وهذا يعني أن لكل تكوين فني أجزاءً ومراحل وكل جزء تنشأ فيه نقطة معينة يمكن عندها فقط متابعة بناء التكوين أو إضافة الجزء الذي يليه في التقاء منسجم متناسق، وفي انضباط مع نقطة الجزء الثاني ثم الثالث إلى غاية إتمام التصوير الإسلامي[٦] .

إن تعدد صياغات (التناسب) وتفاوتها–حسب رأي الباحثة– من مصور إلى آخر يولد التنوع بالتناسب، مما يعزز معالجات الصورة البصرية في تكوين الإيقاع والانسجام والوحدة. والتناسب مقارنة الكتل والحجوم والمساحات والأطوال والمقادير وهي علاقات قياسية مصممة لنسب التصوير الإسلامي، وكذلك هو منطق رياضي هندسي بأسلوب تنظيمي فني للأشكال الزخرفية.

العلاقات التصويرية الإسلامية:

يرتبط التصوير الإسلامي بمجموعة من العلاقات التي تشد بناه التنظيمية بنسيج متماسك؛ لبناء صورة بصرية موحدة ومنسجمة من حيث المبدأ، ومتنوعة المفردات والمضمون من حيث التكوين الداخلي للتصويرة. ان هذه العلاقات تعمل على وفق رؤى كل مدرسة من مدارس التصوير الإسلامي بمفهوم تداولي؛ لينتج فناً تصويرياً مكثف بمضامين وافكار ذات صيرورة زمانية ومكانية تتحدى المفاهيم المتناهية بغية الوصول إلى اللامتناهي لكسر شفرة النص الحامل لمفردات التصوير الإسلامي.

ان التصوير الإسلامي يتمتع بالجذب البصري للمتلقي لقراءة مضامينه الظاهرة والمخفية خلف ثلاث

(١) محمد عطية، **القيم الجمالية في الفنون التشكيلية**، ط١، دار الفكر العربي، القاهرة، ٢٠٠٠، ص١١٦.
(٢) نصيف جاسم محمد، **فلسفة التصميم بين النظرية والتنظير**، وزارة الاعلام، بغداد ،٢٠٠٢، ص٨.
(٣) سورة الملك، الآية/ ٣.
(٤) كمال مصطفى شاكر، **مختصر تفسير الميزان للعلامة الطباطبائي**، مصدر سابق، ص٦٢٤ .
(٥) محي الدين طالو، **الفنون الزخرفية** ، ج١، مصدر سابق، ص٢٣ .
(٦) كمال عيد، **فلسفة الأدب والفن**، مصدر سابق، ص٩٤.

جوانب وهي:(العناصر، الاسس والعلاقات) التصويرية، وبعد ان تطرقت الباحثة إلى الجانبين الاول والثاني، ستسلط الضوء على الجانب الثالث(العلاقات) التي تشمل(التراكيب والتماس والاختراق، التدرج والانتقال المفاجئ، التشابه والاختلاف، القرب والبعد، الشفافية والعتمة،...)، اما الحركة والثبات فهي من الجوانب التصويرية المهمة والتي تعد جزءً مهماً يدخل في كل هذه العلاقات مع الاسس، فهي العامل الرئيس المحرك لبنى التصوير ويبعدها عن الجمود؛ لإنشاء بنية حيوية ديناميكية توجه انظار القارئ لموضع السيادة الرئيس بالتصويرة الإسلامية، وقد تحرك الانظار باتجاهين عندما تحمل ورقة المخطوطة الواحدة فكرتين متناقضتين.

ان اول هذه العلاقات هو التراكيب يعد من المصطلحات التي نستعملها حينما يعمل أحد الأشكال على إخفاء جزء من شكل آخر، ومن مميزات التراكيب أنه ينتج عند إحداثه أشكالاً جديدة لم تكن موجودة من قبل، والمصور في العصر الإسلامي استخدم هذه العلاقة- التراكيب- لإحداث التنوع في إيجاد أشكال أخرى غير الأشكال التي بدا بها التصوير الأساسي للتصميمات الهندسية[١]، وقد استعمل المصور المسلم التراكيب بتصويراته ليس فقط لتراكب اشكال (هندسية، طبيعية، تشخيصية، أو تجريدية)، بل استعملها في الرسم التركيبي للمفردة الواحدة كرسم الحيوانات الخرافية والجن وقصص النبي الكريم بمخطوطة معراج نامه مثل رسمه للبراق. كما في الشكل(١٢-ب) الذي يوضح حصاناً زخرفياً وهي عملية تركيب ما بين الحصان والزخرفة، (١٤-ج) وهي عملية تركيب ما بين المرأة وأجنحة الطيور، والشكل(٢٢-أ) يوضح شكل البراق، والشكل(٢٢-ب) يوضح محاربة الإمام علي(عَلَيهِالسَّلام) للجن.


شكل(٢٢-أ)


شكل(٢٢-ب)

(١) أحمد عبد الكريم، **النظم الإيقاعية في جماليات الفن الإسلامي**، مصدر سابق، ص٤٣.

كما أن المصور المسلم استعمل التراكيب في بعض مصوراته عن طريق إخفاء الجزء الذي يغطى بمفردة اخرى التي من المفترض أن تتقدم عليها بالموقع، فنجد المتلقي يتأمل شخصيات رسومه المحددة من الخارج وكأنها اوراق مرسومة وضعة فوق بعضها؛ لعدم تطبيقه لقواعد المنظور. فتبدو شخصياته وكأنها في حالة تماس أو اختراق، الا ان الاختراق جسد أكثر في صور المعارك ورحلات الصيد بمدارس التصوير الإسلامي.

فالتراكيب هي الخامة الثانية الهامة لحقل الرؤية ذي العمق الحقيقي، فالأشياء التي تقع بعيدة عنا بمسافات مختلفة لابد أن تتراكب أثناء إسقاطها على شبكية أعيننا، فإذا ستر أحد الأشياء جزءً من شيء آخر، فإننا نعرف بالخبرة أن ذلك الشيء لابد أن يكون أمام الآخر، ومن ثم يكون على الأرجح أكثر قرباً منه[١]، كما هو ممثل بالتصوير الإسلامي شكل(٢٣).



شكل(٢٣)

اما التدرج فهو المبدأ الذي يربط بين طرفي نقيض ويمثل انتقالية ذات تسلسل معين الذي يقترب من مفهوم التباين، وهو مبدأ شائع في الحياة والطبيعة، فسنة الأشياء تتدرج في نموها وموتها، في قوتها وضعفها، في صغرها وكبرها، في بقائها وفنائها. وهي بذلك تعكس قيماً انتقالية ذات نظام معين تساعد على الفهم التدريجي، ويستخدم المصورون المسلمون هذه الخاصية للوصول إلى الفكرة وعرضها بصورة تدريجية متسلسلة لا تباغت الفكر والبصر، ويظهر التدرج في قيمة الشكل وكل عناصر التعبير، فبين اللونين الأبيض والأسود هناك العديد من التدرجات الرمادية المختلفة التي تحول اللون الأبيض إلى لون أسود، وبين الخط المستقيم والدائرة هناك العديد من الخطوط المنحنية التي تحول الخط المستقيم إلى دائرة، وينطبق ذلك على

---

(١) روبرت جيلام سكوت، **أسس التصميم**، مصدر سابق، ص١٢٦.

الحجم والمساحة والملمس وكافة العناصر الأخرى[١]. اما الانتقال المفاجئ فيتمثل بمفهوم التضاد اي التبادل بين النهار والليل، الحياة والموت، قال تعالى: ﴿**تُولِجُ اللَّيْلَ فِي الْنَّهَارِ وَتُولِجُ النَّهَارَ فِي اللَّيْلِ وَتُخْرِجُ الْحَيَّ مِنَ الْمَيِّتِ وَتُخْرِجُ الَمَيَّتَ مِنَ الْحَيِّ وَتَرْزُقُ مَن تَشَاء بِغَيْرِ حِسَاب**﴾[٢].

بينما صور التشابه والاختلاف بشخصيات ومفردات التصوير الإسلامي بناءً على توجهات كل مدرسة، فنجد في كل مدارس عنصر الاختلاف واضحاً من حيث رسم ملامح الوجوه والملابس والفضاءات، والابنية، واختيار الموضوع. اما التشابه في تصويرات كل مدرسة، مع حدوث تشابه ببعض المدارس التي استعانة بمصورين من مدارس اخرى، مثلاً يتضح التشابه ضمن المدرسة عند الصفوية الثانية التي رسمت شخصياتها ممشوقة كأشجار السرو للرجال والنساء على حد سواء، وكذلك التصوير الهندي الذي لم يعد هناك فرق برسم ملامح النساء عن الرجال حتى اصبحت وجوههم متشابه، ونظراً لاستعانة المدرسة التركية برسامين فرس نجد طابع المدرسة الصفوية متجلياً بتصويراتهم الإسلامية.

كما يتمتع التصوير الإسلامي بخاصية القرب والبعد، أي تقريب الشخصيات والاشكال بتكبير حجمها كمركز بؤرة؛ ليسلط الضوء عليها بغض النظر عن مكانها في التصويرة، وبالمقابل يعمد إلى تصغير حجم باقي شخصياته واشكاله لتتصف ببعدها عن اعين المتلقي. شكل(٢٤-أ)

وظف التصوير الإسلامي أغلب العلاقات بتصويرات مخطوطاته ومنها الشفافية التي استعملها ليُبرز تفاصيل الاشكال التي يتقدمها شكل اخر، ليوضح مفهوم الفناء المادي لهذه الاشكال، وكأنه يحاول تصوير ارواح هذه الاشكال لا الاشكال المادية الفانية بحد ذاتها، حتى بدت اشكاله ومنمنماته وكأنها طائرة ومنتشرة على سطحه التصويري. شكل(٢٤-ب)



شكل(٢٤-أ) شكل(٢٤-ب)

(١) اياد حسين عبد الله، <u>فن التصميم، الفلسفة، النظرية، التطبيق</u>، ج٣، مصدر سابق، ص٧٩-٨٠.

(٢) سورة آل عمران، الآية/ ٢٧.

ووصولاً لفاعلية الحركة فقد اعتمد المصور المسلم على مبدأ التقابل بين عناصر تصويرية متصلة ومنفصلة، في إطار عناصر واسس وعلاقات متغيرة، فالاطار العام للتصويرة دائم الحركة باتجاه ومعدل معين؛ لينظم عناصرها واسسها وعلاقاتها بزيادة تماسكها، حيث تتشابك الخطوط والالوان والمسطحات الهندسية وشخصيات المنمنمات، وتتفاعل من أجل أن تنتج تنظيماً يتسم بالتوازن الديناميكي والانسجام والوحدة مع التنوع بالخطوط التي تنشئ تداخل مسطحات في مسطحات أخرى، بحدود قاطعة، إذ توضع الصور البصرية فوق أخرى فتجمع الخصائص المشتركة والمتشابهة، مثل اللون أو الخط، فتنتظم في تجانس أو تخضع في إطار وحدات قابلة دائماً للتوازن والايقاع باللون والشكل والخط. أن الحركة من الناحية الذهنية جزء جوهري بالنسبة لجميع التصويرات المرئية الإسلامية، وهي إحدى المصادر الرئيسة للتعبير لدى المصور المسلم.



شكل(٢٥)

وللحركة عدة مقاييس نذكر منها:

١. **الاتجاه:** تتميز الحركة بالاستمرارية اما نحو جهة محددة، أو تعمد إلى تغيير في اتجاهها بشكل عكسي؛ لشد نظر المتلقي باتجاه بؤرة محددة من التصويرة.

٢. **المعدل:** ان هذه الحركة قد تكون (سريعة، بطيئة، ثابتة، متغيرة، مفاجئة، طبيعية، وانمائية- متزايدة)، وتندرج صور الحركة بكل انواعها بتشكيلات التصوير الإسلامي مكونة ايقاعاً حيوياً متجدداً للتصويرات الإسلامية.

ومما تقدم –ترى الباحثة– أن الصورة هي عمل ذهني ترسم بأساليب بيانية، تارةً يذهب المنشئ إلى التشبيه الحسي إذا أراد أن يوصل الفكرة سريعاً إلى المتلقي أو السامع؛ لان التشبيه الحسي ابسط أنواع التصوير بذهنية الإنسان بوصف الصورة ظاهرة فنية، وهي اداة من ادوات التعبير سواء كانت كلاماً أم رسماً، وعلى هذا الأساس فهي تتنوع وترتبط برؤى الكاتب أم المصور (الرسام)، فمسألة ربط نوع الصورة الفنية بالتصوير المرئي أو البلاغي تعتمد على مقتضى حال الشيء، فإذا اراد الإنسان(المصور) ان يبتعد عن الصورة الحسية إلى الصورة الذهنية أو المركبة فهذا يعني أن حالاً معينة فرضت عليه ذلك. فهناك علاقة بين اختيار الصورة، وأبعادها والمكونات البلاغية للصورة البيانية، ويقابلها ثمة علاقة بين اختيار شكل الصورة واللون، وما يقابلها من احاسيس الرسام، فالصورة تكون هماً مركزياً بالنسبة للمنشئ سواء اكان المُنشئ صورةً بيانيةً أو صورةً مرسومةً؛ لأن النتيجة هي تكوين منظر صوري ملون بشكل وأحاسيس المنشئ رساماً كان أم شاعراً حتى تؤدي الصورة وظيفة اقتناعيه للباث اولاً والمتلقي ثانياً.

فغاية بعض الصور هي أن تؤدي أبعاداً نفسيةً، كما أن الصورة لها دلالة خارجية ترتبط بالشكل، وأخرى دلالة داخلية ترتبط بالمضمون.

المبحث الثالث/ المحور الاول: الامام علي بن ابي طالب(عَلَيهِم السَّلَامُ) سيرته..الخصائص الادبية والبلاغية لآليات المقول لديه

- **تمهيد:**
- **نسبه.. ولادته.. سيرته.. اخلاقه.. استشهاده**
- **الخصائص الادبية والبلاغية لآليات المقول لدى الامام علي بن ابي طالب(عَلَيهِم السَّلَامُ)**

١. التكثيف الكلامي(يرتقي إلى درجة المثل) الايجاز

٢. الصيرورة(تتميز كلماته بأنها تساير كل زمان ومكان ومتجددة مع كل عصر)

٣. الاستباق والاسترجاع(استباق الاحداث واسترجاع الماضي) خوارق المألوف

٤. توافق صور محاكاة المخاطب لمقتضى الحال او (مراعاة حال المخاطب)

٥. الحِجَاج

٦. التبئير

٧. الايقاع التكراري للكلمات او الحروف (الجناس)

   ١. الجناس التام

   ٢. الجناس الناقص

   ٣. جناس الاشتقاق

المحور الثاني: التصوير الاسلامي

- **نشأة التصوير الاسلامي**
- **مميزات وسمات مدارس التصوير الاسلامي**

١. التجريد

٢. التجريد الخالص (الزخرفة الاسلامية)

   ١. مبدأ تكثيف الزينة في المساحات المحددة

   ٢. المتواليات المفتوحة(الاكتفاء الذاتي)

   ٣. التكرار

   ٤. الوحدة والتنوع

   ٥. جمالية الغموض(البعد التأملي)

٣. الرمزية الدينية

٤. الصورة بين الشكل والمضمون (علاقة النص اللغوي بالصورة الفنية البصرية)

٥. التمثلات الواقعية واللاواقعية بفن التصوير

الإمام علي بن ابي طالب(عَلَيهِالسَّلَامُ) سيرته..الخصائص الادبية والبلاغية لآليات المقول لديه

تمهيد:

إن الإمامة أصل من أصول الدين، لا يتم الإيمان إلا بالاعتقاد بها كما هو في التوحيد والنبوة، فلابد أن يكون في كل عصر إمام هادٍ يخلف النبي في وظائفه من هداية البشر، وإرشادهم إلى ما فيه الصلاح والسعادة في النشأتين، وله الولاية العامة على الناس، وإقامة العدل بينهم ورفع الظلم. وعليه فالإمامة استمرار للنبوة، والإمامة لا تكون إلا بالنص من الله تعالى على لسان النبي أو لسان الإمام الذي قبله. عن النبي محمد(صَلَّى اللهُ عَلَيهِ وَآلِهِ وَسَلَّمَ) "من مات ولم يعرف إمام زمانه مات ميتة جاهلية"(*). والإمام كالنبي يجب أن يكون معصوماً من جميع الرذائل والفواحش؛ لأن الأئمة حفظة الشرع والقوامون عليه[١]، وقال الإمام أبو الحسن موسى بن جعفر(عَلَيهِالسَّلَامُ): "يا هُشام! إن لله على الناس حُجتين: حُجة ظاهرة وحُجة باطنة: فأما الظاهرة فالرُسل والأنبياء والأئمة. وأما الباطنة فالعقول"[٢]، ويتضح هنا قوة التعبير البلاغي للأمام بصياغاته الدقيقة لأقواله.

فالإمام يجب أن يكون أفضل الناس في صفات الكمال: من شجاعة، وكرم، وعفة، وصدق، وعدل، ومن تدبير، وعقل، وحكمة وخلق وبلاغة. أما علمه: فهو يتلقى المعارف والأحكام الإلهية وجميع المعلومات عن طريق النبي أو الإمام من قبله. إن قوة الإلهام عند الإمام- التي تسمى بالقوة القدسية- تبلغ أعلى درجاته، فيكون في صفاء نفسه القدسية على استعداد لتلقي المعلومات في كل وقت وفي كل حالة بلا توقف ولا تلقين معلم، وتتجلي في نفسه المعلمات كما تتجلي المرئيات في المرآة الصافية، بلا إبهام[٣]، فالإمام يمتاز بصدق اقواله المتصفة بالصورة البيانية المتنوعة الرؤى وبمختلف التوجهات الاجتماعية، السياسية، الدينية، والعقائدية وغيرها.

فكل فعل من الأفعال الحسنة من مظاهر تجليه عز وجل، ومنها: تجليه بإفناء ما سواه، ثم إيجاد ما أفناه، وهو يدل على قهاريته، قال تعالى:﴿ **لِّمَنِ الْمُلْكُ الْيَوْمَ لِلَّهِ الْوَاحِدِ الْقَهَّارِ** ﴾[٤]. فمن منهاج العروج العرفاني المخاطبة التي تستلزم حضور المخاطب لدى المتكلم، وهو من طرف مخاطبة الله تعالى مع عباده، ويبين مثل هذا الحضور الوجداني البلاغي قول أبي عبد الله الحسين(عَلَيهِالسَّلَامُ) في بعض حالات دعائه مع ربه: ["سيدي ماذا وجد من فقدك، وما الذي فقد من وجدك"، ويشير إلى ذلك قول الإمام علي(عَلَيهِالسَّلَامُ) في دعاؤه: "إلهي صبرت على عذابك فكيف أصبر على فراقك"، وعليه فالدعاء من أهم الطرق التي سلكها الأنبياء والأولياء في السفر

(*) ورد عن أمير المؤمنين علي بن أبي طالب (ع) "لا تخلو الأرض من قائم لله بحجة أما ظاهراً مشهوراً أو خائفاً مغموراً لئلا تبطل حجج الله وبيناته". (نقلا عن: الشيخ محمد رضا المظفر، **عقائد الأمامية**، ط١٠، مؤسسة الوفد للمطبوعات، ٢٠١٤ ص٦٥).

(١) ينظر: المصدر السابق نفسه، ص٦٣.

(٢) إبراهيم الأميني، **تزكية النفس وتهذيبها**، ط٥، دار البلاغة للطباعة والنشر، بيروت، ٢٠٠٥، ص٥٢.

(٣) الشيخ محمد رضا المظفر، **عقائد الأمامية**، مصدر سابق، ص٦٥-٦٦.

(٤) سورة غافر، الآية/١٦.

الفنائي إلى الله تعالى، والسير إليه وهذه الحالة هي غاية آمال المجاهدين والمرتاضين في الحق بالحق، وقد أسموه بـ(السفر في النفس بالنفس)[١]. وكان الإمام علي(عَلَيهِالسَّلَامُ) خير السفراء البلغاء إلى الخالق، إذ قال الإمام زين العابدين(عَلَيهِالسَّلَامُ) المشتهر بكثرة عبادته: "اين عبادتي من عبادة جدي أمير المؤمنين"[٢].

ترى العقيدة في الأئمة أنهم بشر مثلنا يبلغون أعلى درجات الكمال من العلم والتقوى والشجاعة والكرم والعفة وجميع الأخلاق الفاضلة، لا يدانيهم أحد من البشر فيما اختصوا به[٣]، من البلاغة وقوة التعبير عن ما يحيط بهم من الاحداث، قال تعالى:﴿ **وَأَشْرَقَتِ الْأَرْضُ بِنُورِ رَبِّهَا** ﴾[٤]، أي: بوجود الأنبياء والأولياء، والمؤمنين العالمين بأرض الحساب. لنتبين أحوال العارفين أن الوصول إلى هذه المقامات الشامخة لا يتحقق إلا لمن كان له الأهلية، ونفس قدسية عامرة بالحياة المعنوية، له نور يهتدي به في متاهات النفس، ودروب الجهاد معها. قال الصادق(عَلَيهِالسَّلَامُ): "أو من كان ميتا عنا فأحييناه بنا وجعلنا له إماماً يهدي بنور الإجابة"، فأن معرفة الله تعالى لا تحصل إلا عن طريق الأئمة المعصومين فأنهم الإدلاء إلى الله، وأمناؤه على خلقه، فمن رجع إليهم فقد فاز ونجا، وإلا هلك وغرق في بحور الحُجب[٥]. ويعد الإمام علي(عَلَيهِالسَّلَامُ)ممن اتصف بكل هذه الصفات وخاصة البلاغة والنفس القدسية لهذا حباه الله بالولاية، واختاره لنصرة دينه واتمام، مسيرة رسول الله، فهو سيد البلغاء الذي تتبدى الوحدة العضوية في نصوصه البلاغية، فالمُتأمل "لنصوص الإمام علي(عَلَيهِالسَّلَامُ)يجدهُ يستحضر مكونات العالم الخارجي في ذهنه، ومن ثم يودعها طاقته الابداعية التي تُوفق بين تراكيب التكوين العام للنص، أي بمعنى انه يتحدث عن تأمل واستنطاق للواقع الخارجي، ومن ثم يستحضره ذهنياً فيُفلسفه بوحدة عضوية حاملة للدلالة بشكل لافت للنظر"[٦] إذ قال(عَلَيهِالسَّلَامُ):"أول الدين معرفته، وكمال معرفته التصديق به، وكمال التصديق به توحيده، وكمال توحيده الإخلاص له، وكمال الإخلاص له نفي الصفات عنه؛ لشهادة كل صفةٍ أنها غير الموصوف، وشهادة كل موصوفٍ أنه غير الصفة"[٧]، فالمُتأمل لهذا القول يجد "تسلسلاً منطقياً يدعُ المتلقي في لهفة وشوق إلى تلقي الكلام وما بعده وصولاً إلى الحقائق، فبانت هنا خصلتان فنيتان في التعبير هما: الحفاظ على الايقاع عبر التكرار ولاسيما تكرار الكلمات التي كانت اواصر الربط القوية للمعنى من جهة،

---

(١) عبد الأعلى السبزواري، **العرفان من مواهب الرحمن**، ط١، دار الإرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، النجف الأشرف، بيروت، ٢٠١٦، ص٩٩-١٠٠.

(٢) باقر شريف القرشي، **شرح أدعية الإمام أمير المؤمنين (ع)**، ط٤، دار المعروف- مؤسسة الإمام الحسين (ع) لإحياء تراث أهل البيت، النجف الأشرف ، ٢٠١١،ص٩٠.

(٣) محمد رضا المظفر، **عقائد الأمامية**، مصدر سابق، ص٦٣.

(٤) سورة الزمر، الآية/ ٧٠.

(٥) عبد الأعلى السبزواري، **العرفان من مواهب الرحمن**، مصدر سابق، ص٢١٧، ٣٥٩.

(٦) صباح عباس عنوز، **إيماءة الهمس؛ دراسات نقدية تطبيقية**، ط١، التميمي للنشر والتوزيع، النجف الاشرف، ٢٠١٢، ص١٤-١٥. وللمزيد ايضا: صباح عباس عنوز، **نهج البلاغة صوت الحقيقة...**، مصدر سابق، ص١٥٠-١٥١.

(٧) ابن ابي الحديد المعتزلي، **شرح نهج البلاغة**،ج١، ط١، دار الكتاب العربي، بغداد، ٢٠٠٧، ص٦.

والمانحة للإيقاع الصوتي من جهة ثانية"[١]، فهو سيد البلغاء والمتكلمين من بعد نبي الاسلام، وترتسم الارشادات والتوجيهات بصوره البيانية المتنوعة البنى الفكرية؛ لغزارة معرفته ودقتها وقوة تعبيره.

- نسبه.. ولادته.. سيرته.. اخلاقه.. استشهاده

هو علي بن أبي طالب بن عبد المطلب بن هاشم وهو ابن عم الرسول. ولد يوم الجمعة(١٣) رجب بعد عام الفيل بثلاثين عاماً وكان مولده في الكعبة[*]، وعند خروجه حمله رسول الله فسلم المولود عليه، وقرأ الآية: ﴿**قَدْ أَفْلَحَ الْمُؤْمِنُون الَّذِينَ هُمْ فِي صَلاَتِهِمْ خَاشِعُون**﴾[٢]، فرد عليه رسول الله(صَلَّى اللهُ عَلَيهِ وآلِهِ وَسَلَّمَ): "قد افلحوا بك"[٣].وأول زوجاته فاطمة الزهراء سيدة نساء العالمين بنت رسول الله لم يتزوج عليها حتى توفيت عنده، اولاده منها الحسن والحسين ومحسن وأم كلثوم الكبرى وزينب الكبرى[٤]. وكفل النبي محمد(صَلَّى اللهُ عَلَيهِ وآلِهِ وَسَلَّمَ) علياً(عَلَيهِالسَّلَامُ)، وقال لهم: "قد أخذت- من اختاره الله لي عليكم- علياً". حتى صارت شخصيته اختصاراً لشخصية المربي(صَلَّى اللهُ عَلَيهِ وآلِهِ وَسَلَّمَ)، ونسخة ناطقة بشمائله وسيرته وعبادته وعلمه وشجاعته وكرمه وزهده وصبره، فتحلى بخصائص فريدة ومناقب فذة ومزايا عجيبة[٥].

كما كان ثمة موعد بين الكعبة ووليدها في تطهيرها يوم الفتح المبين، قال (عَلَيهِالسَّلَامُ): "انطلق بي رسول الله (صَلَّى اللهُ عَلَيهِ وآلِهِ وَسَلَّمَ) حتى أتى بي الكعبة،.... ثم قال لي: يا علي اصعد على منكبي، فصعدت على منكبيه، ثم نهض بي رسول الله(صَلَّى اللهُ عَلَيهِ وآلِهِ وَسَلَّمَ)، فلما نهض بي...لو شئت نلت أفق السماء، فصعدت... ألق صنمهم الأكبر... فقال: أقذفه، فقذفته فتكسر، وترديت من فوق الكعبة..." فقد كانت أول مظاهر التطهير في عهد الإسلام على يد الوصي المرتضى(عَلَيهِالسَّلَامُ)[٦]. فقد كان سيد الزهاد، يأكل من جراب مختوم يحوي شعير يابساً خوفاً من ولديه أن يدسا فيه السمن ما شبع من طعام قط، وكان أخشن الناس مأكلاً ملبساً، وكان أعبد الناس وأكثرهم صلاة وصوماً ومنه تعلم الناس صلاة الليل وملازمة الأوراد وقيام النافلة وعند تأمل دعواته ومنجاته نجد فيها تعظيم الله سبحانه والخضوع والخشوع لعزته، ويعد أول من حفظ وجمع القرآن[٧]. وكان يدير حكماً إسلامياً خالصاً،

---

(١) صباح عباس عنوز، **نهج البلاغة صوت الحقيقة...**، مصدر سابق، ص١١٧.

(*) دخلت فاطمة بنت أسد أم الإمام علي (عَلَيهِالسَّلَامُ) بعد دعائها "إني مؤمنة بك وبما جاء به من عندك من رسل وكتب... فأسألك بحق هذا البيت... وبهذا المولود... الذي يكلمني ويؤنسني بحديثه...."، ثم دخلت في جوف الكعبة، ثم التأم موضع الشق، وبقائها في البيت ثلاثة أيام تأكل من طعام الجنة. ففي خارج البيت العتيق كانت الإرادة الإلهية تهيئ للناس رسولاً كريماً يتحدى عالم الأوثان، وفي داخل البيت كانت الإرادة الإلهية قد هيأت للمصطفى خليلا أدار ظهره للأصنام منذ اللحظة الأولى للولادة. (للمزيد ينظر: **أمير المؤمنين علي بن أبي طالب حياة وسيرة من الولادة في الكعبة المعظمة إلى الشهادة في محراب مسجد الكوفة**، دار الكفيل للطباعة والنشر والتوزيع، كربلاء المقدسة، ٢٠١٤، ص٤٨، ٣٤، ٣٨).

(٢) سورة المؤمنون، الآيتان/ ١-٢.

(٣) محمد كاظم القزويني، **الامام علي من المهد الى اللحد**، ط٢، مؤسسة النور للمطبوعات، بيروت، ١٩٩٣، ص١٨-١٧. كما ورد ان ولادته الجمعة الثلاثين بعد عام الفيل في كتاب (**أمير المؤمنين علي بن أبي طالب حياة وسيرة من الولادة في الكعبة ...**، مصدر سابق، ص٥٠-٥١).

(٤) السيد محسن الأمين العاملي، **اعيان الشيعة**، تحقيق وتخريج : حسن الأمين، دار التعارف للمطبوعات، د.ت،٢٠٠٩، ص٣٠.

(٥)**أمير المؤمنين علي بن أبي طالب حياة وسيرة من الولادة في الكعبة ...**، مصدر سابق ، ص٣٣.

(٦) المصدر السابق نفسه، ص٣٨-٣٩.

(٧) جعفر نقدي "ره"، **غزوات أمير المؤمنين علي بن أبي طالب (ع) أو اشعة الأنوار في فضل حيدر الكرار**، ط١، منشورات مؤسسة الأعلمي الأعلمي للمطبوعات، بيروت، ١٩٩٢، ص١٩-٢١.

ويقسم المال بالسوية، ويتحرج من أدنى شيء ورعاً، بيده مشرق الدولة الإسلامية لا يلين ولا يستلين[١]. تميز بخصائص شخصية "فهو المقرب من رسول الله(صَلَّى اللهُ عَلَيهِ وآلهِ وَسَلَّمَ) وهو سند المحرومين المجاهد المهيب التقي، القاضي العادل القوي، الشجاع الفقيه الكمي، الزاهد المفكر الولي والكريم المعطاء السخي، كتم ظلمه وقهر سقمه، من أجل(لا إله إلا الله محمد رسول الله)، لكي يبقى الإسلام شامخاً... كل ذلك جعله محسودا مرصوداً من طلاب الدنيا... فهو لا يساوم على كل ما ابتعد عن الخط المستقيم؛ خط الرسالة المحمدية القويم"[٢]. فقد رسم أجمل صور الانسانية والمحبة والعدالة بين صفوف الناس على مختلف الطوائف والاديان، فقد كان مع نبي الإسلام ابوا هذه الامة.

امتاز الإمام بميزات عدة اختص بها من دون غيره وظهرت هذه الخصوصية منذ ولادته ملتصقة المكان والزمان، فكان النبي(صَلَّى اللهُ عَلَيهِ وآلهِ وَسَلَّمَ) يتولى تربيته، ويراعيه في نومه ويقظته، ويحمله على صدره ويقول: "هذا أخي وناصري، وصفيي ووصيي، وذخيرتي وكهفي"، وكان يحمله ويطوف به جبال مكة وشعابها، وأوديتها وفجاجها[٣]. وأشار(عَلَيهِالسَّلَامُ) إلى آثار تلك التربية الربانية بقوله: "قد علمتم موضعي من رسول الله(صَلَّى اللهُ عَلَيهِ وآلهِ وَسَلَّمَ) بالقرابة القريبة والمنزلة الخصيصة، وضعني في حجره وأنا وليد، يضمني إلى صدره، ويكنفني في فراشه، ويمسني جسده، ويشمني عرفه،... يسلك به طريق المكارم ومحاسن أخلاق العالم ليله ونهاره،... ويأمرني بالاقتداء به"[٤]. ومن بين تلك الخصائص الفريدة والمناقب الفذة شرف السبق إلى الإسلام والتقدم إلى الإيمان، فليس في حياة علي(عَلَيهِالسَّلَامُ) يوم للشرك أو الوثنية، بل ولد في الإسلام دفعة واحدة. حينما بلغ الوليد العاشرة كان الوحي قد أمر الرسول(صَلَّى اللهُ عَلَيهِ وآلهِ وَسَلَّمَ) بالدعوة، فكان علي(عَلَيهِالسَّلَامُ) ربيب الوحي وغرسة النبوة. هذه إذن خصوصية الزمان الذي ولد فيه[٥]. أما عن خصوصية إيمانه(عَلَيهِالسَّلَامُ) في حضور القلب اثناء الصلاة والتوجه نحو الله، ويمكنها أن تكون مؤثرة في صفاء الباطن والقرب إلى الله بمقدار حضور القلب، " كان علي بن أبي طالب(عَلَيهِالسَّلَامُ) إذا حضر وقت الصلاة يتزلزل ويتلون، فيُقال له: ما لك يا أمير المؤمنين؟ فيقول: جاء وقت أمانة الله التي عرضها على السماوات والأرض فأبَّين أن يحملنها وأشفقن منها وحملها الإنسان، فلا أدري أحسن أداء ما حملت أم لا"[٦]. ويتحدث الإمام عن خصوصيته قائلاً: "أنا– والله– الإمام المبين. أبين الحق من الباطل، ورثته من رسول الله(صَلَّى اللهُ عَلَيهِ وآلهِ وَسَلَّمَ)"، ... المنذر وأنا الهادي"، "أنا الهادي، أنا المهتدي، وأنا أبو اليتامى والمساكين وزوج الأرامل". بينما قال النبي(صَلَّى اللهُ عَلَيهِ وآلهِ وَسَلَّمَ): "قال لي جبرائيل: أن حفظة علي تفتخر على الملائكة لم تكتب عليه خطيئة منذ صحباه"[٧]. وقال الجاحظ: إن لأمير المؤمنين علي بن أبي طالب(عَلَيهِالسَّلَامُ) مائة كلمة[*] كل كلمة منها بألف كلمة من محاسن كلام العرب، (لم تُسمع– قط– من غيره)"[١].

---

(١) محمد حسين علي الصغير، **الإمام علي عليه السلام قيادته سيرته في ضوء المنهج التحليلي**، مؤسسة العارف للمطبوعات، بيروت، ٢٠٠٢، ص٣٤٨.

(٢) صباح عباس عنوز، **نهج البلاغة صوت الحقيقة...**، مصدر سابق، ص١٩–٢٠.

(٣) **أمير المؤمنين علي بن أبي طالب حياة وسيرة من الولادة في الكعبة ...**، مصدر سابق، ص٣١–٣٢.

(٤) **نهج البلاغة، خطب، رسائل، كلام، وصايا، عهود، حكم، ومواعظ**، ج١–٤، ط١، الخطبة١٩٠، شرح: علي محمد علي دخيل، العتبة الكاظمية المقدسة، ٢٠١٢، ص٣٦١.

(٥) **أمير المؤمنين علي بن أبي طالب حياة وسيرة من الولادة في الكعبة ...**، مصدر سابق، ص٣٣، ٤٨.

(٦) إبراهيم الأميني، **تزكية النفس وتهذيبها**، مصدر سابق، ص١٩٨.

(٧) **أمير المؤمنين علي بن أبي طالب حياة وسيرة من الولادة في الكعبة ...**، مصدر سابق، ص١٢٦، ١٣٨، ٢٨١.

كما اتصف بخصوصية طلاق الدنيا الذي يمثل مجمع الكمالات الإنسانية، وأهم طرق السير، والسلوك إلى الله تعالى، وتتجلى أهميته في اجتماع التخلية عن الرذائل، والتحلية بالفضائل، كما في طلاق أولياء الله تعالى للدنيا، فقال لها(عَلَيهِ السَّلَامُ): "غري غيري لا حاجة لي فيك قد طلقتك ثلاثا لا رجعة فيها". فطلاق الدنيا، من أفضل الدرجات وأعلى المقامات(والفناء والثبات عليه، ثبات في الرحمة الواسعة، التي لم تزل، ولا تزال، ويشتد مقام التوحيد، فيعبد الله، جلت عظمته، حباً له، لا لشوق الوعد، ولا خوف الوعيد). ويتجلى ذلك بوضوح بقول الإمام علي(عَلَيهِ السَّلَامُ):" ما رأيت شيئاً إلا ورأيت الله قبله، ومعه"[٢].

اما عن احقيته بالآيات والاحاديث النبوية فقد ورد العديد من الآيات والاحاديث النبوية بأحقية الإمام علي(عَلَيهِ السَّلَامُ) تصور خصوصيته وتطهيره من كل رجس؛ أي إن الباريء –عز وجل– اختاره وخصه بخصوصية الزمان والمكان، واستخلصه لرسول الإسلام ليتم الرسالة السماوية من بعده﴿ **يُرِيدُونَ أَن يُطْفِؤُواْ نُورَ اللّهِ بِأَفْوَاهِهِمْ وَيَأْبَى اللّهُ إِلاَّ أَن يُتِمَّ نُورَهُ وَلَوْ كَرِهَ الْكَافِرُون** ﴾[٣]، وذكرت العديد من المصادر[**] الآيات القرآنية[*]، والاحاديث التي ورد بها خصوصيته. فقد بينت الآيات والاحاديث اهمية هذه الشخصية الفذة في المجتمع الاسلامي، لتُسهم ببناء الفكر الاسلامي العقائدي بناء سليم ومتواصل مع البنى القرآنية والرؤى النبوية؛ ليستكمل هذا المجتمع توجهاته بصورة ديناميكية مع روح العصر، ومتجددة مع كل زمان ومكان.

كما خاض الإمام علي(عَلَيهِ السَّلَامُ) العديد من الحروب، وكانت لا تأخذه في اطلاق كلمة الحق لومة لائم، فقد كان يحارب في سبيل نصرة المجتمع الإسلام وانقاذ الفقراء والمستضعفين، فهو كرار غير فرار شجاع يتقدم

(*) الكلمات المئة التي ذكرها الجاحظ ذُكرت في كتاب (أمير المؤمنين علي بن أبي طالب حياة وسيرة من الولادة...، مصدر سابق، ص٣٤٣–٣٤٧).

(١) **أمير المؤمنين علي بن أبي طالب حياة وسيرة من الولادة في الكعبة ...**، مصدر سابق، ص٤٨.

(٢) عبد الأعلى السبزواري، **العرفان من مواهب الرحمن**، مصدر سابق، ص٢٤–٢٦، ٩٩.

(٣) سورة التوبة، الآية/٣٢.

(**) من المصادر التي ذكرت الآيات هي:– جعفر نقدي "ره"، **غزوات أمير المؤمنين علي بن أبي طالب (ع) ...**، مصدر سابق، ص١٦.

- رضا الصدر، **خليفة النبي (ص) ويوم الإنسانية**، ط١، دار الرسول الأكرم (ص) طباعة ونشر وتوزيع، بيروت، ٢٠٠٨، ص٢٤٣–٢٤٤.
- الإمام صلاح الدين التجاني، **الكنز في المسائل الصوفية**، ط٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٨، ص٣٠٢.
- يونس رمضان، **بغية الطالب في معرفة علي بن أبي طالب (ع)**، ط١، منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، ١٩٩٣، ص٤٢٩، ٤٢٤، ٤٢٤–٤٢٥، ٤٢٧.
- محمد كاظم القزويني، **الامام علي من المهد الى اللحد**، مصدر سابق، ص١٠٣.

ومن المصادر التي ذكرت الأحاديث: – جعفر نقدي "ره"، **غزوات أمير المؤمنين علي بن أبي طالب (ع) ...**، مصدر سابق، ص٤٩.

- رضا الصدر، **خليفة النبي (ص) ويوم الإنسانية**، مصدر سابق، ص٣٢٠، ١٢٣، ١٤٨، ٢٥٧–٢٥٨، ٢٥٨–٢٥٩، ٢٦٤–٢٦٥، ٢٩٧، ٣٠٠–٣٠١، ٣٠٤، ٣٢٠.
- الشيخ محمد رضا المظفر، **عقائد الأمامية**، مصدر سابق، ص٧٣.

(*) من هذه الآيات نذكر:(سورة البقرة الآية/٢٧٤، سورة يونس، الآية/ ٥٨، سورة المائدة الآية/٥٥، سورة البينة الآية/ ٧، سورة الشورى الآية/ ٢٣، سورة الانسان الآيات/٥–١٠، سورة يس الآية/٢٠).

المعسكر بلا تردد، ليرسم صورة من أروع صور البطولة، لتنقسم الغزوات التي شارك بها إلى قسمين: الغزوات التي شارك بها في حياة الرسول(صَلَّىاللهُعَلَيهِوآلهِوَسَلَّمَ)، فقد شهد مع الرسول(صَلَّىاللهُعَلَيهِوآلهِوَسَلَّمَ) المشاهد كلها، وكان فيها الفارس المقدم، والأسد الغالب، وحامل لواء المسلمين، مثل (وقعة بدر الكبرى، يوم أحد، يوم الأحزاب الخندق، حرب خيبر). والقسم الثاني يتعلق بالحروب التي خاضها الإمام علي(عَلَيهِالسَّلَامُ) بعد استلامه الخلافة وهي:(حرب الجمل، حرب صفين، النهروان). إن حياة الإمام علي(عَلَيهِالسَّلَامُ) كانت متصلة بأحياء سنة رسول الله، وابقاء الشريعة الإسلامية بصورة صافية نقية كما هي بزمن الرسول بلا شوائب وتحريف لهذا عانى الإمام ما عاناه من بعض الفئات التمرد والعصيان ومحاولة تزييف ما جاء به الوحي، وعليه اضطر الإمام إلى خوض العديد من المعارك لأجل ابقاء كلمة الله هي العليا.

رحل الإمام عن هذا العالم تارك خلفه الأيتام والأرامل بعد رحلة شاقة من الجهاد والبلاغة والوعظ والإرشاد على يد أشقى الاشقياء، وهو يقف بين يدي الله سبحانه متوجهاً للصلاة، وقد ذكر رسول الله(صَلَّىاللهُعَلَيهِوآلهِوَسَلَّمَ) في احدى خطبه قائلاً: "أيها الناس؛ أنه قد اقبل إليكم شهر الله بالبركة والرحمة، والمغفرة وذكر فضل شهر رمضان، ثم بكى، فقلت: يا رسول الله ما يبكيك؟! قال: يا علي؛ أبكي لما يستحل منك في هذا الشهر، كأني بك وأنت تريد أن تصلي وقد انبعث أشقى الأولين والآخرين، شقيق عاقر ناقة صالح يضربك ضربة على رأسك، فيخضب بها لحيتك فقلت: يا رسول الله وذلك في سلامة من ديني؛ قال(صَلَّىاللهُعَلَيهِوآلهِوَسَلَّمَ): في سلامة من دينك. قلت: هذا من مواطن البشرى والشكر "[١].

دخل قاتل الإمام ابن ملجم المرادي[*] الكوفة ليلة(١٩) من شهر رمضان، وقد وفد، فيمن وفدوا على أمير المؤمنين، ليأخذ عطاءه فما امتدت يده حتى أمعن الإمام فيها النظر، وقال في هدوء: "ما يحبس أشقاها". ثم قال له:

أُريد حياته ويريد قتلي   عذيري من خليلي من مراد

ثم قال: هذا والله قاتلي لا محالة. قلنا: يا أمير المؤمنين أفلا تقتله. قال: لا؛ فمن يقتلني؟!([٢]). وقبل خروجه من داره تعلق مئزره بالباب قال (عَلَيهِالسَّلَامُ)

أشـــدد حيازيمـــك للمـــوت   فـــأن المـــوت لاقيكـــا
ولا تجـــزع مـــن المـــوت   إذا حـــل بناديكـــا
ولا تغتـــر بالـــدهر   وإن كـــان يواتيكـــا
كمـــا أضـــحكك الـــدهر   كـــذاك الـــدهر يبكيكـــا

وأن الإمام خرج مع إذ ان الفجر إلى المسجد فإذ ن ثم نزل من المأذنة يسبح الله ويكبره ويقدسه، وكان يتفقد النائمين بالمسجد وهو يردد الصلاة يرحمكم الله ثم يتلو:﴿**إِنَّ الصَّلَاةَ تَنْهَى عَنِ الْفَحْشَاءِ وَالْمُنْكَرِ**﴾[٣]،

---

(١) رضا الصدر، **خليفة النبي (ص) ويوم الإنسانية**، مصدر سابق، ص٢٨٢.

(*) الذي عشق امرأة من الخوارج من تيم الرباب اسمها قُطام بنت الأصبغ التميمي، طلبها للزواج فشرطت عليه قتل الإمام علي (عَلَيهِالسَّلَامُ) وأرسلت رجل من أهلها ليساعده اسمه وردان بن مجالد ومعهما شبيب بن بحرة، فأصدقها ثلاثة آلاف درهم، وقتل علي، وعبدا وقينة(جارية). (للمزيد ينظر: محمد كاظم القزويني، **الامام علي من المهد الى اللحد**، مصدر سابق، ص٣٢٥-٣٢٦).

(٢) **أمير المؤمنين علي بن أبي طالب حياة وسيرة من الولادة في الكعبة ...**، مصدر سابق، ص٢١٦.

(٣) سورة العنكبوت، الآية/٤٥.

حتى وصل إلى ابن ملجم وكان نائماً على وجهه ليخفي سيفه فنصحه ان يغير نومه لأنها نومة الشيطان وأهل النار ثم قال له: "لقد هممت بشيءٍ تكاد السموات ان يتفطرن منه...ولو شئت لأنبأتك بما تحت ثيابك" ثم تركه[١]، ثم قرأ من سورة الأنبياء إحدى عشرة آية، ثم ضربه ابن ملجم من الصف على قرنه بسيفه فأصابه[٢] بدل التألم قال الإمام: "فزت ورب الكعبة! هذا ما وعد الله ورسوله!" ثم هتف جبرئيل بشهادته بصوت يسمعه اهل السماء والارض قائلاً: "تهدمت والله اركان الهدى وانطمست والله نجوم السماء واعلام التقى..قُتل ابن عم محمد المصطفى قتل الوصي المجتبى قتل علي المرتضى...قتله اشقى الاشقياء"[٣]. لما ضرب الإمام اشتد البكاء في منزله وكان الإمام مستند معصوب الرأس بعمامة صفراء نزف دمه وأصفر وجهه وهو يقول: "إنها والله الجنة. وقال متحدثاً مع ابنته: رأيت رسول الله قد نزل في كتيبة من الملائكة من السماء ومعه جمع من الأنبياء... وقد أحدقوا برسول الله ليزفوا روح أبيك إلى الجنة، كأني أنظر إليها بأبنية دار أرضها رضوان الله وسقفها عفو الله... بابها المسك..."[٤]. وبعد ضربه قال للحسين: يا حسين، أبصروا ضاربي، أطعموه من طعامي، وأسقوه من شرابي، فإن أنا عشت فأنا أولى بحقي، وأن مت فاضربوه ضربة، ولا تمثلوا به فإني سمعت رسول الله(صَلَّى اللهُ عَلَيهِ وآلهِ وَسَلَّمَ) يقول: "إياكم والمثلة ولو بالكلب العقور". يا حسن، إن أنا متّ لا تغال في كفني فإني سمعت رسول الله(صَلَّى اللهُ عَلَيهِ وآلهِ وَسَلَّمَ) يقول: لا تغالوا في الأكفان... ونطق بلا إله إلا الله حتى قبض(عَلَيهِ السَّلَامُ)[٥]. وقال الإمام الحسن بن علي – وهو يخطب ويذكر مناقب ابيه–: "قتل ليلة أنزل القرآن، وليلة أسري بعيسى، وليلة قبض موسى"[٦]. وفي ليلة(٢٠) من رمضان نزل السم إلى قدمي الإمام، وكان يصلي من جلوس ولا زال يوصي أهل بيته حتى طلوع الفجر وعند الصبح إذن للناس بالدخول ثم قال: "ايها الناس اسالوني قبل ان تفقدوني، وخففوا سؤالكم لمصيبة امامكم!"[٧]، ثم طلب اللبن فشرب وذكر قاتله فطلب من ولديه أن يسقوه مثل ما شرب فحمل إليه فشرب. وفي ليلة (٢١) من رمضان جمع أهل بيته وقال لهم: خوضاً تقولون قتل امير المؤمنين... فدخل الناس فأمرهم ونهاهم وأوصاهم. كما قال(عَلَيهِ السَّلَامُ): "لكني والله ما تخوفت على نفسي لأني سمعت رسول الله(صَلَّى اللهُ عَلَيهِ وآلهِ وَسَلَّمَ) يقول: إنك ستُضرب ضربة هاهنا– وأشار إلى رأسه– فيسيل دمها حتى تخضب لحيتك، يكون صاحبها أشقاها كما كان عاقر الناقة أشقى ثمود"[٨]. وقد ضرب الإمام علي(عَلَيهِ السَّلَامُ) في سنة ٤٠هـ في شهر رمضان ليلة(١٩) ليلة الأربعاء، واستشهد ليلة لجمعة ليلة(٢١)، وأول من عمر قبره الشريف هارون الرشيد سنة ١٧٠هـ"[٩].

(١) محمد كاظم القزويني، **الامام علي من المهد الى اللحد**، مصدر سابق، ص٣٢٤–٣٢٦.
(٢)**أمير المؤمنين علي بن أبي طالب حياة وسيرة من الولادة في الكعبة ...**، مصدر سابق، ص٢٢٣.
(٣) محمد كاظم القزويني، **الامام علي من المهد الى اللحد**، مصدر سابق، ص٣٢٧–٣٢٨.
(٤) جعفر نقدي "ره"، **غزوات أمير المؤمنين علي بن أبي طالب (ع) ...**، مصدر سابق، ص١٩١–١٩٢.
(٥)**أمير المؤمنين علي بن أبي طالب حياة وسيرة من الولادة في الكعبة ...**، مصدر سابق، ص٢٢٣، ٢٣٤.
(٦) رضا الصدر، **خليفة النبي (ص) ويوم الإنسانية**، مصدر سابق، ص٢٧٨.
(٧) محمد كاظم القزويني، **الامام علي من المهد الى اللحد**، مصدر سابق، ص٣٣٥.
(٨) **أمير المؤمنين علي بن أبي طالب حياة وسيرة من الولادة في الكعبة ...**، مصدر سابق، ص١٩٣–١٩٤، ٢١٢.
(٩) محسن الأمين، **قبس من سيرة المعصومين عربي– إنكليزي– فارسي– أردو**، ط١، ٢٠٠٩، ص٤٨، ٥٠.

- الخصائص الادبية والبلاغية لآليات المقول لدى الإمام علي بن ابي طالب(عَلَيهِ السَّلَامُ)

ان عملية التواصل تتم باللغة لنقل المعلومات والاخبار بين مرسل ومرسل اليه، إذ يتولى الطرف الاول، امداد الطرف الثاني بمعرفة لم يكن يتوفر عليها من قبل، أي لا تتم عملية التواصل دون ايصال شيء للمخاطَب، فالخطاب المرسل يتمثل بالتأثير الوجداني والسلوكي الذي يولده لدى المخاطب، سواء اكان ذلك مقصوداً ام غير مقصود، مثلا(الاقتناع، الرهبة، الشفقة...)[١].

فالبلاغة تبليغ المعنى وايصال حجة المتكلم إلى السامع[٢]، فقد استُخدمت الصورة البيانية البلاغية لإثارة عاطفة المرسل اليهم وايقاظ وجدانهم وخيالهم، فاستعانوا الخطباء بالمجاز والتشبيه والاستعارة والتمثيل والكناية؛ لإيصال المعنى وزيادة التأثير بالمُخاطَب، لترتسم الصورة البلاغية للإمام علي(عَلَيهِ السَّلَامُ) في جميع اقواله وفعاله بأجمل صورة حوارية تتمثل بذهن المستمع والقارئ بصورة فنية متماسكة، وبهيئة عضوية موحدة، ومؤتلفة الاسلوب، ومتنوعة المضمون يتلقاها المُخاطب بحجة كاملة غير قابلة للمداولة، فقد خبر دروب التعبير وتمرس بفنون المراوحة بين المعاني حتى أن العبارات والمعاني تتبادل الادوار في التأثير والاقناع، حتى لم يقف ايصال مبتغاه عائقاً امام جمالية التعبير، لمعالجة صوره البلاغية بقدرته على الافهام والتحليل والتأويل لفرض مقصد صورته دون طمس الجوانب الفنية، فكلام الإمام علي(عَلَيهِ السَّلَامُ) له سمات فنية خاصة، "فإننا حين نستقرئ كلامه، ونستنطق بيانه، ونتلبث عند كنه الدلالات، وننظر في فحوى العبارات، نجد كلامه(عَلَيهِ السَّلَامُ) سيكولوجيا، قد اختلف عن من سواه فهو لم ترهبه الحرب، وذلك دليل ايمانه، وهو لم يغضب إلاّ لأجل الله سبحانه"[٣]، فمن ابرز خصائصه الأسلوبية الطبيعة والبعد عن التكلف متأثراً بالقرآن الكريم ونبي الإسلام الذي ذم المتكلفين والمتشدقين[٤]، فهو سيد البلغاء بالفصاحة ومنه تعلم الناس الخطابة والكتابة[٥]، فعند تأملنا كلمات الإمام الصادق(عَلَيهِ السَّلَامُ) الذي يُعد ممن استقى من بلاغة الإمام علي(عَلَيهِ السَّلَامُ) "إن كان الله قد تكفل بالرزق فاهتمامك لماذا؟ وإن كان الرزق مقسوما فالحرص لماذا؟ وإن كان الحساب حقا فالجمع لماذا؟ وإن كان الثواب عند الله حقا فالكسل لماذا؟ وإن كان الخلف من الله عز وجل حقا فالبخل لماذا؟ وان كانت الدنيا فانية فالطمأنينة إليها لماذا؟"[٦]، نجده يلقي الحجة على القارئ والمستمع ليجعله يتساءل ليصل إلى الحقيقة الالهية وهي البحث عن

---

(١) رشيد الراضي، **المظاهر اللغوية للحجاج؛ مدخل الى الحجاجيات اللسانية**، ط١، المركز الثقافي العربي-الدار البيضاء، المغرب، ٢٠١٤، ص٢١-٢٢، ٢٨.

(٢) عبدالله صولة، **البلاغة العربية في ضوء البلاغة الجديدة(اوالحِجاج)**، وهو جزء من كتاب(الحِجَاج مفهومه ومجالاته؛ دراسات نظرية وتطبيقية في البلاغة الجديدة)، ج١، ط١،اعداد: حافظ اسماعيلي علوي، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، اربد، ٢٠١٠، ص٣٩.

(٣) صباح عباس عنوز، **نهج البلاغة صوت الحقيقة...**، مصدر سابق، ص٩٨.

(٤) محمد طاهر درويش، **الخطابة في صدر الاسلام**، ج١، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٥، ص٤٦٠، ٤٦٢.

(٥) جعفر نقدي "ره"، **غزوات أمير المؤمنين علي بن أبي طالب (ع) ...**، مصدر سابق، ص١٨.

(٦) سامي جواد كاظم، **لا تقرأني قراءة سطحية**، ط٢، إصدارات العتبة الحسينية المقدسة، قسم الإعلام، شعبة النشر، ص١٢.

الله سبحانه في كل شيء نفعله، فهو ممن تعلم وورث من سيد البلغاء الخطابة والفصاحة الذي نجده يقول: "إنكم في آجال مقبوضة، وأيام معدودة والموت يأتي بغتة، من يزرع خيرا يحصد غبطة ومن يزرع شرا يحصد ندامة، من أعطي خيرا فالله أعطاه ومن وقي شرا فالله وقاه"، وقوله:" تأخِيرُ التوبةِ اغترار، وطُول التَسويفِ حِيرَة، والاعتِلال على اللهِ هَلَكَة، والإصرار على الذنبِ أمْنٌ لِمَكر الله، ولا يَأمَنُ مَكرَ الله إلاّ القوم الخَاسِرُون"[١]. وقد جمع الشريف الرضي المتوفى (٤٠٦هـ) نصوص الإمام علي(عَلَيهِالسَّلَامُ) وأسماها (نهج البلاغة) إيماناً منه بأن هذا السفر الخالد هو نهج للبيان والمعاني والبديع يفيد منه طلاب العربية، إذ كان الإمام علي(عَلَيهِ السَّلَامُ) مشرع الفصاحة وموردها ومنشأ البلاغة ومولدها ومنه ظهر مكنونها، ومنه أخذت قوانينها وعلى أمثلته حذا كل قائل خطيب وبكلامه استعان كل واعظ بليغ[٢].

ومما زاد كلامه حسناً وجمالاً وقوة وقع، صياغة تلك الصور البيانية التي يأبى الإمام علي(عَلَيهِالسَّلَامُ) الا ان يضمنها خطبه، فتبعث الخيال وتزيد من وقعه على النفوس، فتكون لها قوة كقوة السحر ترفع معنويات الرعية، وتجيش احاسيسهم وعزائمهم وتبث فيهم كوامن القوة والشجاعة[٣]، كقوله (عَلَيهِالسَّلَامُ) في حق القرآن الكريم: "وتَعلموا القُرآن فأنه أحسن الحديث، وتَفقهوا فيه فإنه ربيع القلوب، واستشفوا بنوره فإنه شفاء الصدور"[٤]. نفيد من قوله البليغ ذو الصورة الفنية التعبيرية الدقيقة إذ ا كنا نرغب بسلامة أنفسنا وسعادتها، فعلينا أن نستفيد من القرآن والأحاديث.

وبهذا فقد كان الإمام علي(عَلَيهِالسَّلَامُ) إماماً في بلاغته، فيلسوفاً مفكراً في خطابته، وكان أفصح الناس بعد رسول الله(صَلَّىاللهُعَلَيهِوآلهِوَسَلَّمَ)، كلامه كله على مستوى عالٍ من البلاغة والقوة، له ذوق خاص في اختيار الالفاظ، التي يُفصح بناؤها عن مدلولها، وهو جد قدير ان يحشد جيشاً من الكلمات الجزلة القوية، والعبارات الضخمة التي تثير في سماء الخيال صوراً رائعة[٥].

"فنصوص نهج البلاغة وثيقة أدبية مصوغة فنية، ومرتبة فكريا اتسمت بخصائص كلامية لم نجدها في كلام الآخرين،... إذ إن كلامه(عَلَيهِالسَّلَامُ) عالي المقام، عميق الغور، بعيد السنام، غريب السير، لا يقوى على مسايرته الأدباء والعلماء، فهو قول ومثل، وقيم وحقائق، وعجائب، سلك أساليب البيان فانفرد بها، وركب مسالك

---

(١) سامي جواد كاظم، **لا تقرأني قراءة سطحية**، مصدر سابق، ص١٣.

(٢) **مقدمة نهج البلاغة للشريف الرضي**، تحقيق: الشيخ محمد عبده، ج١-٤، الدار الاسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، د.ت، ص١١.

(٣) كمال الزماني، **حجاجية الصورة في الخطابة السياسية لدى الامام علي رضي الله عنه**، ط١، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠١٢، ص١٦٥.

(٤) **نهج البلاغة؛ خطب، رسائل، كلام، وصايا، عهود، حكم، ومواعظ، ج١-٤**، الخطبة١٠٨، مصدر سابق، ص١٨٦.

(٥) محمد طاهر درويش، **الخطابة في صدر الاسلام**، مصدر سابق، ص٣٦٢.

السياق فتألق فيها، اختار الكلم بعناية ربانية، وأودع اللفظ إيماءة روحانية، فبات كلامه قيمة وقمة، وصار حديثه حجة، ولم تقو قرائح المبدعين على مجاراته فاتخذه المبدعون دالة، والتزمه القائلون رؤية، فكلامه في الحرب والسلم ينبثق منه انبثاق اليقين"(١).

وللإمام علي(عَلَيهِ السَّلَامُ) (خصائص أدبية بلاغية متنوعة البنى والألوان الأسلوبية)(*)، ومنه استقى البلغاء فنون البلاغة والإبداع، ومن هذه الخصائص نذكر منها:

١. التكثيف الكلامي(يرتقي إلى درجة المثل) الايجاز

يُعد الإمام علي(عَلَيهِ السَّلَامُ) من الخطباء المهرة الذين برعوا في كل شيء، ومنها التكثيف الكلامي(الايجاز) والاطالة، فسلم في الايجاز من التقصير، وفي الاطالة من الاسهاب والتكثير، وتقدم الناس جميعاً في ذلك(٢). إذ يختار الإمام(عَلَيهِ السَّلَامُ) الكلمة بعناية و"حين تكون الكلمة مختارة بعناية، فيؤدي التحام وجودها بالتكثيف الدلالي معنى فنياً مقصود الوظائف، وهذا ما ألفناه في الحديث الشريف"(٣)، وسبب الإيجاز والتكثيف في كلام الإمام علي(عَلَيهِ السَّلَامُ) فقد "كان التعبير عنده يتكاثف ليرتقي إلى مستوى المثل فيحقق خطابه وظيفة افهاميه لدى المتلقي"(٤)، فكان كلامه(عَلَيهِ السَّلَامُ) قد "أنتج عبارة لغوية مكثفة مكتزة بالدال والمدلول معاً، وكلما تكثفت العبارة كلما كانت الوحدة العضوية هي الومضة الدلالية... وذهب الكلام ليكون مثلاً أو حكمة"(٥).

فالإيجاز مكون من معنى مكثف-جملة قصيرة معبرة- يحوي معنى كامل وشامل أي كافة ومكفوفة، وهذا ما سنذكره بفحوى صوره البلاغية بصورة عامة والمواعظ والحكم بصورة خاصة. ومن ادعيته التي تحوي الايجاز: ["ولا تفنى خزائن مواهبك النعم"، "وأنا الذي أفنت الذنوب عمره"، "اللهم إني أستغفرك لكل ذنب يورث الأسقام والفناء"، "الحمد لله الذي خلقني فأحسن خلقي، وصورني فأحسن صورتي، "اللهم إني أسألك يا رب الأرواح الفانية، ورب الأجساد البالية"](٦). كما قال: "الدنيا حلم الآخرة يقظة، ونحن بينهما أضغاث أحلام"(١).

---

(١) صباح عباس عنوز، **نهج البلاغة صوت الحقيقة...**، مصدر سابق، ص١٦٤.

(*) لم تجد الباحثة كتاب محدد يذكر الخصائص الادبية البلاغية الا بعضها، وانما اكتفى الكُتاب بخصائصه الشخصية الزمانية والمكانية الخاصة بولادته، وخصائص ذِكره بالآيات والاحاديث النبوية، اضافة الى ذكر بعض امكاناته الخارقة لعلم الغيب، ولهذا ارتأت الباحثة ان تقوم بدراسة استطلاعية لجميع الكتب(البلاغية والخطابية) التي رجعت اليها بأطروحتها؛ لتتمكن من تحديد الخصائص الادبية والبلاغية وبما يخدم موضوع دراستها، فتوصلت الى ثمان خصائص تم ذكرها بمتن البحث الحالي.

(٢) كمال الزماني، **حجاجية الصورة في الخطابة السياسية لدى الامام...**، مصدر سابق، ص١٦٤- ١٦٥.

(٣) صباح عباس عنوز، **الاداء البلاغي في لغة الحديث الشريف**، مصدر سابق، ص٤٢.

(٤) صباح عباس عنوز، **نهج البلاغة صوت الحقيقة...**، مصدر سابق، ص١١٠.

(٥) صباح عباس عنوز، **إيماءة الهمس؛ دراسات تطبيقية**، مصدر سابق، ص١٩. ولمزيد ينظر: صباح عباس عنوز، **نهج البلاغة صوت الحقيقة...**، ص١٥٥

(٦) باقر شريف القرشي، **شرح أدعية الإمام أمير المؤمنين (ع)**، مصدر سابق، ص٥٩، ٦٢، ١٠٩، ٢٩٣، ٣٠٢.

استعمل تعبيراً يؤكد رؤيته تجاه الحق عن طريق الكناية أيضاً المعضدة بالتجسيد "ما شككت في الحق مُذْ أُرِيتُهُ"(٢)، أي لم يهتم بالفتن المحيطة بالإسلام، وانما احزنه البعد الديني الذي حصل للآخرين، وقد لزم طريق الحق بينما لزم الفريق الثاني طريق الباطل(٣)، فقد جعل الحق شيئاً مجسداً ماثلا للرؤيا وهو بذلك يدمج بين صورتين جزئيتين. إذ نجد "الوحدة العضوية في كلامه، وهي تتطلب تركيزاً فكريا وجهداً عقليا للمسك بتفاصيل القول وتطويعه إلى خدمة القصد... وهذا ما يُفعّل وحدة التلوين الشعوري التي تلقي بتتابع الصور على المنشئ، إلا إننا لم نجد لتسلسل الصور إلا خدمة وإيضاحاً للموضوع وزيادة في السبك عند الإمام علي(عَلَيهِالسَّلَامُ)... فكلامه كلٌ منسجم يفصح عن قدرة معرفية خارقة، ودربة بيانية عالية وخبرة لغوية مبدعة(٤). فالعلاقة بين اختيار اللفظ ودمجه في السياق وانتمائه للفكرة ومساعدته في إيصال الدلالة بشكل مكثف تتطلب جهداً عقلياً، إضافة إلى مناقشة فكرة كونية كما هي الحال في كلام الإمام(عَلَيهِالسَّلَامُ)، لذا تحول كلامه إلى تناص، ونعني بالأخير (مجموعة التضمينات) التي تتمثل في الإحالات والاستشهادات والقطاعات المتبادلة بين النصوص الحالية في النص الكامل(٥)، يقول (ابن خلدون): "مؤلف الكلام هو كالبناء أو النساج، والصورة الذهنية المنطقية، كالقلب الذي يبني فيه، أو المنوال الذي ينسج عليه"(٦)، وهذا ما ينطبق على العبارات المكثفة بنصوص الإمام(عَلَيهِالسَّلَامُ).

ومن دعائه يقول: "خالق الخلق ومفنيه"(٧)، فهي جملة استخدم فيها الإمام الايجاز مؤكداً فيها على التوحيد من جهة، وتنزيه الخالق من الصفات العرضية المادية التي تتصف بها مخلوقاته القابلة للزوال والفناء من جهة ثانية. كما يقول: "فإني أُحذرَكم الدُنيا فأنها حُلوةٌ خضرةٌ، حُفت بالشهواتِ،...وتَزينت بالغرور، لا تَدوم حبرتُها، ولا تُؤمن فَجعتها،...حائِلةٌ زائلةٌ، نافدةٌ، بائدةٌ"(٨)، أي انه يحذرنا الدنيا رغم جمالها وجذبها للناس، بكلمات موجزة تعبر عن كل مخاطرها كالتغرير أي خداع الناس واضلالهم، وعدم دوام نعمها، وهي متغيرة، لا بقاء لها، فانية، هالكة، فهي مضامين موجزة تنم عن عبقرية واحاطة ملقيها دون الحاجة إلى الاسهاب.

---

(١) ابن ابي الحديد المعتزلي، **شرح نهج البلاغة**،ج٢٠، الحكمة(٧٣٧)، مصدر سابق، ص٢١٧٧.

(٢) **نهج البلاغة؛ خطب، رسائل، كلام، وصايا، عهود، حكم، ومواعظ، ج١-٤**، الخطبة١٠٨، مصدر سابق، ص٣٢.

(٣) المصدر السابق نفسه، ص٣٢.

(٤) صباح عباس عنوز، **نهج البلاغة صوت الحقيقة...**، مصدر سابق، ص١٠٧، ١١٠.

(٥) يُنظر: عبد الملك مرتاض، **نظرية النص الادبي**، ط٢، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، ٢٠١٠، ص٢٥٩-٢٦٠. اقتباس فكرة نص نقلاً عن: صباح عباس عنوز، **نهج البلاغة صوت الحقيقة**، ص١١٣.

(٦) عبد الرحمن بن محمد ابن خلدون، **المقدمة**، نشر مكتبة المدرسة ودار الكتاب اللبناني، بيروت، ١٩٦٧، ص١١٠٥.

(٧) باقر شريف القرشي، **شرح أدعية الإمام أمير المؤمنين (ع)**، مصدر سابق، ص٢٨.

(٨) **نهج البلاغة؛ خطب، رسائل، كلام، وصايا، عهود، حكم، ومواعظ، ج١-٤**، مصدر سابق، ص١٨٦-١٨٧.

والشكل(٢٦) الآتي يبين بعض خصائص التكثيف الكلامي(الايجاز)، بحكم الإمام:

الحكمة	بناء الجملة	صيرورة المضمون	الوظيفة والموقف
"من أبدى صفحته للحق هلك"[١]	بناء جملي مكثف دلالياً + صورة استعارة تمثيلية وتصلح أيضاً صورة كناية عن صفة	متكاملة دلالية أفضت إلى مثل ينفع لكل زمان ومكان	الوظيفة/ الوعظ والإرشاد والموقف/ التحذير من الجهر بالذنب على حساب الحق (الله)؛ فمصيره الهلاك الابدي
"النمام جسر الشر"[٢]	بناء جملي مكثف دلالياً + صورة تشبيه بليغ	متكاملة دلاليا أفضت إلى مثل ينفع لكل زمان ومكان	الوظيفة/ الوعظ والإرشاد والموقف/ التحذير من النمام، لأنه جسر مؤد إلى الشر واثارة الفتن
"كفى بالأجل حارساً"[٣]	بناء جملي مكثف دلالياً + صورة استعارة مكنية	متكاملة دلاليا أفضت إلى مثل ينفع لكل زمان ومكان	الوظيفة/ الوعظ والإرشاد والموقف/
"بئس الزادُ إلى المعادِ، العُدوانُ على العبادِ"[٤]	بناء جملي مكثف دلالياً + صورة تشبيه ضمني وجه الشبه الاعتبار	متكاملة دلاليا أفضت إلى مثل ينفع لكل زمان ومكان	الوظيفة/ الوعظ والإرشاد والموقف/ التحذير من التعدي على حقوق الناس

شكل(٢٦)

٢. الصيرورة(تتميز كلماته بأنها تساير كل زمان ومكان ومتجددة مع كل عصر)

يساير قول الإمام(عَلَيهِ السَّلَامُ) الزمان والمكان؛ لأن "الإمام(عَلَيهِ السَّلَامُ) يستحضر ألفاظه من القرآن الكريم، فالتلوين الشعوري حاضر، لكنه لا يخرج الإمام عن وحدة النص، فهو لم يضمن نصه الآية القرآنية وإنما يستجلب معناها ويمضي في كلامه، الامر الذي يجعل النص يخلو من الاقتباس الحرفي ويكتفي باقتباس المعنى... فنجد الموعظة والإرشاد لتبين مقاصد عبارة مكثفة دلاليا، ترتقي إلى مستوى المثل الذي يصلح لكل زمان ومكان"[٥]، والدليل على تحيّز كلام الإمام(عَلَيهِ السَّلَامُ) "انه قد ارتقى إلى نقطة مصيبة في نصوص الاخرين

---

(١) **نهج البلاغة؛ خطب، رسائل، كلام، وصايا، عهود، حكم، ومواعظ، ج٤**، الحكمة١٨٨، مصدر سابق، ص٦٤٧.
(٢) ابن ابي الحديد المعتزلي، **شرح نهج البلاغة**، ج٢٠، الحكمة٩١٢، مصدر سابق، ص٢١٨١.
(٣) **نهج البلاغة؛ خطب، رسائل، كلام، وصايا، عهود، حكم، ومواعظ، ج١-٤**، مصدر سابق، ص٦٧٩.
(٤) المصدر السابق نفسه، ص٦٥٤.
(٥) صباح عباس عنوز، **نهج البلاغة صوت الحقيقة...**، مصدر سابق، ص١٤٢-١٤٤، ١٥٢-١٥٣.

حين يُقتَبس ليكون مناراً في فضاء النص المنقول اليه... فيكتسب اكتنازه الموفى بالاقتباس والتضمين وهو صالح لكل زمان ومكان"(١) بصيرورة ايقاعية زمانية–مكانية كقوله: "ما اكثر العِبرَ وأقلَّ الاعتبارَ"(٢)، أي ان العبر كثيرة، والمتعظين بالدنيا ويعملون للآخرة قلة، إذن هذه الجملة صالحة لكل زمان ومكان بصيرورة ايقاعية غير متناهية، لصلاح انطباقها عبر العصور، كقوله: "فيا من تعزز بالبقاء، وقهر عباده بالفناء"(٣)، وعلى هذا فإن صيرورة كل شيء مرتبطة بمشيئة الله، وهذه الصيرورة المحدودة ليست ثابتة، فإن كل شيء قابل للتحول ﴿إِلَيْهِ مَرْجِعُكُمْ جَمِيعًا وَعْدَ اللَّهِ حَقًّا إِنَّهُ يَبْدَأُ الْخَلْقَ ثُمَّ يُعِيدُهُ . . . ﴾ (٤).

وعلية فقد استعمل الإمام(عَلَيهِالسَّلَامُ) ارقى الاساليب البيانية؛ لتبيان مقاصده للمتلقي المستمع والقارئ، إذ يتبدى بمقولاته الايقاع الزماني والمكاني بصورة فنية جمالية تثير الدهشة بصور صياغاتها البيانية المتنوعة النسيج البلاغي، لتغدو مقولاته حكم ذات صيرورة ايقاعية صالحة لكل زمان ومكان متحدية الصيغ الدلالية الحسية الثابتة لزمان ومكان محدد.

٣. الاستباق والاسترجاع(استباق الاحداث واسترجاع الماضي) خوارق المألوف

كلام أهل البيت(عَلَيهِالسَّلَامُ) ينتمي إلى "مدرسة تربوية نهلت من الفيض الالهي صفاءها ومن المضمون القرآني نقاءها... فبان الحديث الشريف مدرسة ابداعية وفنية متواصلة... وأضحى في تكوينه الاسلوبي مثلاً يحتذي به المتلقي والمبدع"(٥) وإن الإمام(عَلَيهِالسَّلَامُ) يملك خصوصية منحها له الله –سبحانه– وهي معرفة القادم من الاحداث بخرق المألوف في الواقع وامكانية استباق الاحداث ومعرفة المستقبل، والتذكير أو استرجاع الاحداث في ما مضى من الزمن، ان "حضور مفهومي الاستباق والاسترجاع في النصوص الحديثية، وملازمتها الوظائف الارشادية لدى المتلقي... فالاستباق يُخبر عن المجهول القادم، والاسترجاع يذكرُ بما تم عمله في الدنيا، ولكليهما نتائجهما في الدنيا والآخرة، إذ يصبح الانسان قبالة حال تأتي بالمُسِرّ أو المخيف مسْتقبلاً فيراجع سلوكه اليومي بدقة، فيزيد من عمله الصالح ويتألى عن الطالح"(٦) وهو ما يعجز عنه الأشخاص الذين لم يختارهم الحق لتأدية مهمة ذات مقام عالٍ إذ قال الإمام(عَلَيهِالسَّلَامُ) قبل موته: "غداً ترون أيامي، ويكشف لكم عن سرائري، وتعرفونني بعد خلو مكاني وقيام غيري مقامي"(٧)، أي يريد ان يعلم الناس بانهم سيعرفون صحة منهجه بعد خلو الارض منه واستلام زمام الامور غيره، وهذا مما يدرج ضمن خصوصية الاستباق.

---

(١) صباح عباس عنوز، **نهج البلاغة صوت الحقيقة...**، مصدر سابق، ص١١٣.

(٢) **نهج البلاغة؛ خطب، رسائل، كلام، وصايا، عهود، حكم، ومواعظ**، ج١–٤، الحكمة٢٩٩، مصدر سابق، ص٦٧٧.

(٣) باقر شريف القرشي، **شرح أدعية الإمام أمير المؤمنين (ع)**، مصدر سابق، ص٤٠.

(٤) سورة يونس، الآية/ ٤.

(٥) صباح عباس عنوز، **الاداء البلاغي في لغة الحديث الشريف**، مصدر سابق، ص٤٠، ٤١، ٤٣.

(٦) المصدر السابق نفسه، ص٣٩.

(٧) **نهج البلاغة؛ خطب، رسائل، كلام، وصايا، عهود، حكم، ومواعظ**، ج١–٤، الخطبة١٤٧، مصدر سابق، ص٢٤٠–٢٤١.

ومن الحوادث التاريخية التي تفضي إلى الاستباق، نذكر منها: أخبار صاحبه ميثم قائلاً: "تؤخذ بعدي وتصلب وتطعن... وأمض حتى أريك النخلة التي تصلب بأمر عبيد الله بن زياد على جذعها". كما اخبر جيشه عندما خرج بحرب صفين بموضع قال أن اسمه كربلاء يقتل به قوم يدخلون الجنة بلا حساب[١]. وقصة بيت المال بالبصرة يوم الجمل لما دخل(عَلَيهِالسَّلَامُ) رأى كثرة ما فيه ثم "قال: غري غيري، مراراً، ثم نظر إلى المال وصعد فيه بصره وصوب وقال: أقسموه بين أصحابي خمسمائة خمسمائة، فقسّم بينهم... ما نقص درهماً، ولا زاد درهماً كأنه كان يعرف مبلغه ومقداره"[٢].

أما أقواله التي تفضي إلى الاسترجاع، نذكر منها: قوله(عَلَيهِالسَّلَامُ): "أنا عبد الله وأخو رسول الله، وأنا الصديق الأكبر، لا يقولها بعدي إلا كاذب، صليت قبل الناس بسبع سنين قبل أن يعبده أحد من هذه الأمة"[٣]، أي معرفته الاسترجاعية تؤكد تعبده وايمانه قبل الناس بالمدة الزمانية التي حددها.

أما قصته الأشهر عند عودة الإمام من قتال الخوارج فقد وصل مع جيشه إلى أرض بابل مع وقت العصر فأمر بعدم الصلاة بها؛ لأنها أرض قلبت ثلاث مرات وعليه تمام الرابعة ولا يجوز أن يصلي بها نبي أو وصي نبي فسرنا معه إلى أن غربت الشمس فأمر باذان العصر وما أن بدأ بالصلاة حتى عادت الشمس إلى مكانها وما أن تم صلاته حتى غربت وظهرت النجوم[٤]، وهي معجزة لم يمنحها الله –سبحانه– الا له، قال تعالى:﴿**...قَالَ إِبْرَاهِيمُ فَإِنَّ اللّهَ يَأْتِي بِالشَّمْسِ مِنَ الْمَشْرِقِ فَأْتِ بِهَا مِنَ الْمَغْرِبِ فَبُهِتَ الَّذِي كَفَرَ وَاللّهُ لاَ يَهْدِي الْقَوْمَ الظَّالِمِينَ**﴾[٥]. ولما جاء(٥٠) يهودي إلى الإمام علي(عَلَيهِالسَّلَامُ) وطلبوا منه أن يجد لهم صخرة كتب عليها ست أسماء من الأنبياء ذُكرت بكتبهم ولم يروها، فوجدها لهم تحت جبل من الرمال، فاجتمع عليها(١٠٠٠) رجل لقلبها فلم يتمكنوا من ذلك، فقال الإمام: "باسم الله الأعظم" وتمكن من قلبها، وقرأُ الأسماء الست فأعلنوا إسلامهم واعترافهم بوصاية الإمام علي(عَلَيهِالسَّلَامُ) قائلين: "من عرفك سعد ونجا ومن خالفك ضل وغوى"[٦].

فالإمام(عَلَيهِالسَّلَامُ) لديه معرفة استباقية للمستقبل واسترجاعية للماضي وهي ظاهرة خارقة للمألوف يتمتع بها من اختارهم الحق سبحانه لتأدية رسالة محددة في هذه الدنيا، فالإمام يتمتع بقدرة بلاغية ذات تعبير دقيق وصادق غير قابل للشك والمداولة، فهو ممن انكشفت أمامهم الحجب لحبه وقربه من الله سبحانه؛ كون عمله خالصاً إلى الخالق ليس خوفاً ولا طمعاً بالجنة بل حباً وشوقاً إلى الخالق الحبيب.

---

(١) جعفر نقدي "ره"، **غزوات أمير المؤمنين علي بن أبي طالب (ع) ...**، مصدر سابق، ص٤٠، ٤٧.
(٢) **نهج البلاغة، خطب، رسائل، كلام، وصايا، عهود، حكم، ومواعظ**، ج١-٤، مصدر سابق، ص١٠.
(٣)**أمير المؤمنين علي بن أبي طالب حياة وسيرة من الولادة في الكعبة ...**، مصدر سابق، ص٤٨.
(٤) جعفر نقدي "ره"، **غزوات أمير المؤمنين علي بن أبي طالب (ع) ...**، مصدر سابق، ص٧.
(٥) سورة البقرة، الآية/٢٥٨.
(٦) جعفر نقدي "ره"، **غزوات أمير المؤمنين علي بن أبي طالب (ع) ...**، مصدر سابق، ص٦٠.

٤. توافق صور محاكاة المخاطب لمقتضى الحال(*)(مراعاة حال المخاطب)

ان البلاغة تعني الوصول والانتهاء ومبلغ الشيء منتهاه، وبلاغة الكلام تعني مطابقته لما يقتضيه حال الخطاب مع فصاحة ألفاظه(مفردها وتركيبها)، أما المقصود بحال الخطاب(يسمى بالمقام) هو الأمر الحامل للمتكلم على ان يورد عبارته على صورة مخصوصة دون اخرى، مثلاً ذكاء المخاطب حال يدعو لإيرادها على صورة الايجاز، والمدح على صورة الإطناب، فكل من المدح والذكاء(حال ومقام)، وكل من الإطناب والايجاز(مقتضى الحال)، وايراد الكلام على أحد هذين الصورتين(مطابقة للمقتضى) وليست البلاغة(١). أي مراقبة حال المخاطَب وتأملها واخذها بعين الاعتبار؛ كونه كائناً انسانياً يحمل قيمَ تشكل هويته الانسانية والاجتماعية واللغوية والسياقية الثقافية، كما تحكمه ظروف زمانية ومكانية، مع الاهتمام بخصائصه النفسية والذاتية التي تحكمه وتحدده(٢)، لقد أتسم حديث الرسول(ص) وأهل بيته(عَلَيهِم السَّلَام) "بالبعد الفني إذ البلاغة ورُقي أفانين القول، إذ جاء بأرقى أساليب علم البيان وعلمي المعاني والبديع وخصائصها بعد القرآن الكريم فضلاً عن مراعاة حال المخاطب، أي جمع بين وظائف الخطاب وسماته الفنية ومراعاة حال المخاطب والوظيفة الدينية"(٣) وان كلام الإمام علي(عَلَيهِ السَّلَامُ) ينتمي إلى هذه المدرسة، لهذا تتميز خطبه بالإيجاز مراعاة للمقام؛ كونه يثق بوعي المتلقي، ولأقدار السامعين الذين تختلف قدراتهم ومراتبهم الفكرية والنفسية في ادراك مضامين خطبه واهدافها، وهو الذي يجعل اسلوبه جلياً واضحاً خالياً من الغموض أو التعقيد(٤)، مثال كان تأويل الرؤيا من نبي الله يوسف ذات أهمية لاهتمامهم بعلم التأويل فجاء متناسباً مع مقتضى الحال وقتها، وبهذا المعنى، فالبلاغيون "يقصدون بالحال حال المخاطَب دون حال المتكلم"(٥). ويقول الجاحظ في(البيان والتبيين):"وكلام الناس في طبقات كما ان الناس انفسهم في طبقات، فمن الكلام...المليح والحسن...الخفيف والثقيل وكله عربي"(٦)، وعليه يجب إعداد كل كلام على وفق مُتطلبات المخاطبين، ولهذا فهو يقول" ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني ويوازن بينها وبين أقدار المُستمعين وبين أقدار الحالات، فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاماً، ولكل حالة من ذلك مقاماً، حتى يقسم

(*) ان اختلاف الظروف يتطلب خصوصية التعبير، فلكل مقام مقال، فعلى المتكلم ملاحظة المقام او الحال؛ ليورد كلامه على صورة خاصة تسمى مقتضى.(للمزيد ينظر: احمد الهاشمي، **جواهر البلاغة؛ في المعاني والبيان والبديع**، تحقيق، يوسف الصميلي، دار ابن خلدون، الاسكندرية، د.ت، ص٣٠).

(١) المصدر السابق نفسه، ص٢٨-٣١.

(٢) حسن المودن، دور المخاطب في انتاج الخطاب الحجاجي، وهو جزء من كتاب(**الحِجَاج مفهومه ومجالاته؛ دراسات نظرية وتطبيقية في البلاغة الجديدة**)، ج١، مصدر سابق، ص٢٤٠-٢٤١.

(٣) صباح عباس عنوز، **الاداء البلاغي في لغة الحديث الشريف**، مصدر سابق، ص٤٠.

(٤) كمال الزماني، **حجاجية الصورة في الخطابة السياسية لدى الامام**، مصدر سابق، ص١٦٤.

(٥) عباس ارحيلة، **البحوث الاعجازية والنقد الادبي الى نهاية القرن الرابع الهجري**، ط١، دار اليمامة للنشر والاعلام، مراكش، ١٩٩٧، ص٣٦٠.

(٦) أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، **البيان والتبيين**، ج١، مصدر سابق، ص٥٧.

أقدار الكلام على أقدار المعاني ويقسم أقدار المعاني على أقدار المقامات وأقدار المُستمعين على أقدار تلك الحالات"[١]، وعليه فالخطاب الانساني طبقات لمجتمع متنوع اللغة كلغة البلغاء والعامة والخاصة التي تحدد هويته، أي ان الخطيب يتحدث مع الناس مراعياً طبقاتهم مع الظروف(المكانية، الزمانية، النفسية، والموقف او الحدث).

ان مقام واحوال المخاطبين تُعد حلقة وسطى بين الغرض والاداة، وعليه يتغير المقام بتغير الغرض، وتختلف الاداة باختلافهما، مثلاً ان كان الغرض من الخطبة الافهام يعتمد الباث على الاقناع. أما الاداة تمثل كل الوسائل اللغوية والفكرية الضرورية للإقناع[٢]، ويصل الخطيب إلى البلاغة التامة عند نجاحه بنقل المعاني التي لا تفهمها الا الخاصة بألفاظ واسطة تفهمها العامة من الناس؛ لأن غاية الخطابة الاقناع المبني على ايصال المعلومة، وعليه يقول الجاحظ: "فان امكنك ان تبلغ من بيان لسانك وبلاغة قلمك ولطف مداخلك واقتدارك على نفسك على ان تفهم العامة معاني الخاصة وتكسوها الالفاظ الواسطة التي لا تلطف عن الدهماء ولا تجفو عن الاكفاء فانت البليغ التام"[٣]. فأن كان المقام مقام حكمة ووعظ وارشاد نجد الإمام علي(عَلَيهِ السَّلَامُ) قائلاً: "من صارع الحق صرعه"[٤]، وهذا الوصف يحمل المتلقي على الاقتناع مستخدماً الايجاز متوافقاً مع مقتضى الحال، والواقع ان الاهتمام بالمتلقي شرط ضروري بالعملية الابداعية، فالخطيب الفطن يختار الاوقات المناسبة لأحوال المخاطبين كمراعاة فهمهم لظروف القول المخصوصة، افق الانتظار التي تنسجم مع ظروف القول وملابساته والتأثير على المتلقي لتحقيق غاية الخطاب، وقدرة الإمام على اقتحام عالم المتلقي وتحويل آرائه وتغيير سلوكه نحو الفكرة المراد ايصالها منه.

٥. الحِجَاج

الحِجاج خطاب غائي موجه من الباث: "غايته القصوى إقناع المتلقي بما يحمله من افكار وما يعرضه من مواقف...ليُحدث في نهاية المطاف أثراً واضحاً في المتلقي لا من إذ افكاره فحسب بل من إذ مواقفه وما قد يكون له من سلوك واقعي ملموس، وتحقيق هذا التغيير...هو النتيجة المتوقعة لخطاب ناجح وحجاج وجيه ناجع"[٥]. أي تقديم الادلة المؤدية إلى نتيجة معينة، وهو يتمثل في انجاز تسلسلات استنتاجية داخل الخطاب، أي انجاز متواليات من الاقوال[٦] فالحجاج فعل من افعال الكلام ينعكس في بنية الملفوظ الذي يحوي عناصر

---

(١) صلاح الدين زرال، **الظاهرة الدلالية عند علماء العربية القدامى حتى نهاية القرن الرابع الهجري**، ط١، الدار العربية للعلوم ناشرون- منشورات الاختلاف، بيروت- الجزائر، ٢٠٠٨، ص٢٦٣.

(٢) سامية الدريدي، **الحِجاج في الشعر العربي؛ بنيته واساليبه**، ج١، ط٢، عالم الكتب الحديث، عمان،٢٠١١، ص٨٩.

(٣) أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، **البيان والتبيين**، ك١، مصدر سابق، ص٥٤.

(٤) **نهج البلاغة، خطب، رسائل، كلام، وصايا، عهود، حكم، ومواعظ**،ج١-٤، الحكمة٤٠٢، مصدر سابق، ص٧٠٥.

(٥) سامية الدريدي، **الحِجاج في الشعر العربي؛ بنيته واساليبه**، ج١، مصدر سابق، ص٣٥.

(٦) ابو بكر العزاوي، الحجاج في اللغة، وهو جزء من كتاب**(الحِجَاج مفهومه ومجالاته؛ دراسات نظرية وتطبيقية في البلاغة الجديدة)**، ج١، مصدر سابق، ص٥٧.

تُلمح للتلفظ، أي ان الملفوظات تتكيف مع الفعل اللغوي للملفوظات، إذ تقدم (تصويراً وصفياً تمثيلياً لهذا الفعل اللفظي)، فالوظيفة تنعكس دائماً داخل البنية، وان أي تحليل لبنية الملفوظات سيؤدي إلى الوقوف على اثار هذه الوظيفة التصويرية الوصفية التمثيلية التي يقوم بها الملفوظ تجاه فعل التلفظ[١]. إذ إن "الحِجاج ممارسة لفظية، اجتماعية، عقلية تهدف إلى تقديم نقد معقول حول مقبولية الموقف بصياغة مجموعة تراكمية من القضايا التي تبرر الدعوى المعبر عنها في الموقف، او دحضها"[٢]، اي إن للحِجاج ثلاث مكونات رئيسة: سياقية ثقافية، ولغوية، ومنطقية، تتبع قدرة وكفاءة المُخاطِب التواصلية البلاغية، فالسياقية تتمثل بالمدخلات(المعلومة المراد اثباتها او نفيها)، واللغوية البلاغية(كالحجاج بالتبادل، الوصف، وتحصيل الحاصل وعواقبه)، تكون المخرجات النهائية بوسائل(الاستعارة، الكناية، المجاز، والتشبيه...)، أما المنطقية فهي تعمل بصيغة توليفيه لتفعيل الانسجام بين المدخلات والمخرجات بصورة فنية بلاغية منسجمة بوحدة عضوية متواصلة، ومتسلسلة الطرح بالمفاهيم، على وفق آلياته الاستدلالية، أي ان الحِجاج يتصل بالمنهج التداولي لإبراز مكوناته الثلاثة، فعلى سبيل المثال يضم المكون اللغوي(الحِجاج بالتبادل) صياغة سياقين متقابلين باستخدام التشبيه، كقول الإمام علي(عَلَيهِ السَّلَامُ): "يوم العدل على الظالمِ أشدُّ من يومِ الجورِ على المظلُومِ"[٣]، وبالنتيجة فهو نص تداولي منطقي مرتبط بترسيخ مبدأ العدالة بذهن المستمع، فأهوال الآخرة اشد على الظالم، مما عاناه المظلوم في الدنيا.

والمبادئ الحجاجية مجموعة من المسلمات والافكار والمعتقدات المشتركة بين افراد معينة، والكل يسلم بصدقها وصحتها، فالكل يعتقد أن العمل يؤدي إلى النجاح، وان التعب يستدعي الراحة[٤]. فكثيراً من أفعال التلفظ تتميز بوظيفة حجاجية، وتتمثل هذه الوظيفة في كون هذه الافعال تسعى إلى جعل المخاطَب يصل إلى نتيجة معينة أو ينصرف عنها[٥]. والحجاج أما يكون داخلي أي داخلياً بنية النص فالكلمة المراد المحاجة عليها موجودة ولهذا يسمى داخلياً، او خارجياً وهنا الكلمة غير موجودة ببنية النص، ولكن يمكن فهمها ومعرفتها عند فهم فحوى النص وهنا يكون الحجاج مضمر معتمدا على القرائن السياقية للجملة.

يسير الحجاج بطريقتين هما: الوصل والفصل، يعتمد الوصل على العناصر المتباينة فندمج أحدهما في الآخر ونجعل أحدهما بسبيل الآخر. وأما الفصل فبالعكس أن يُعمد إلى كُل فيُحدث فيه فصل بين حقيقته وظاهره كأن نقول: هذا الرجل ليس رجلاً او ما هكذا يكون العدل[٦] ومثل قوله تعالى: ﴿**وَإِذَ ا بَدَّلْنَا آيَةً مَّكَانَ آيَةٍ**

---

(١) رشيد الراضي، **المظاهر اللغوية للحجاج؛ مدخل الى الحجاجيات اللسانية**، مصدر سابق، ص٢٩-٣٠.

(2) France, H Eemeren, Van and Grootendorst, A Systematic Theory of Argumentation, Cambridge University Press, 1st published, 2004, p1.

(٣) **نهج البلاغة، خطب، رسائل، كلام، وصايا، عهود، حكم، ومواعظ**،ج١-٤، الحكمة٣٤٢، مصدر سابق، ص٦٨٦.

(٤) ابو بكر العزاوي، الحجاج في اللغة، وهو جزء من كتاب(**الحِجَاج مفهومه ومجالاته؛ دراسات نظرية وتطبيقية في البلاغة الجديدة**)، ج١، مصدر سابق، ص٦٦.

(٥) رشيد الراضي، **المظاهر اللغوية للحجاج؛ مدخل الى الحجاجيات اللسانية**، مصدر سابق، ص٤٢.

(٦) عبدالله صولة، البلاغة العربية في ضوء البلاغة الجديدة(او الحجاج)، وهو جزء من كتاب(**الحِجَاج مفهومه ومجالاته؛ دراسات نظرية وتطبيقية في البلاغة الجديدة**)، ج١، مصدر سابق، ص٣٥.

وَاللّهُ أَعْلَمُ بِمَا يُنَزِّلُ قَالُواْ إِنَّمَا أَنتَ مُفْتَرٍ بَلْ أَكْثَرُهُمْ لاَ يَعْلَمُون ﴾(١)، إذ تبدو جملة "**وَاللّهُ أَعْلَمُ بِمَا يُنَزِّلُ**" فصلاً بين ظاهر ما يدعون وحقيقة ما عليه الامور في عالم الغيب، أي ان الحجة قد تكون ظاهرة او مضمرة بحسب السياق. وعند تطبيق قانون الاجدى والانفع حجاجياً كأن تعدل عن لفظ وتذكر غيره، كعدول القران في قوله تعالى: ﴿ **إِنَّ مَثَلَ عِيسَى عِندَ اللّهِ كَمَثَلِ آدَمَ خَلَقَهُ مِن تُرَابٍ ثِمَّ قَالَ لَهُ كُن فَيَكُون** ﴾(٢) عن لفظ طين إلى لفظ تراب في مقام تصغير أمر المسيح في أعين من ادعى له الألهية(٣)، ويتمتع الإمام(عَلَيهِ السَّلَامُ) بـ"إمكانات لغوية وبيانية قادرة على الرسم بالكلمات"(٤)، مما جعله قادراً على فرض حجته المراد اثباتها للمُخاطب.

إن الإمام(عَلَيهِ السَّلَامُ) يعطي الحجة والبرهان في إزاء كل موقف يذكره، وقد تأطرت هذه الوحدة بالصورة الفنية، فالأخيرة تستكمل شرائط الحسن، وتستوفي أوصاف الكمال، وتذهب في الأنفس كل مذهب، وتقف من التمام بكل طريق. وأنت لو وقفت على صور الإمام علي(عَلَيهِ السَّلَامُ) لانتابك العجب، فالمنشئ في حالات الانفعال يميل إلى التشبيه الحسي؛ لأن التأمل ينغلق أمامه بسبب الانفعال، ويهرع المبتكرون إلى الاستعارة وما سواها حين يطمئن الذهن بالاستقرار واللطف وروعة الهدوء، ولكننا نجد الإمام يستعمل الاستعارة وهو في لجة الحرب إذ يضرب الخوف أطنابه على الناس، وإذ تنغلق فضاءات التأمل، وليس سوى القلق الذي لا يدع للكلام إلا الرجز المصحوب بالتشبيه الحسي(٥). يقول الإمام علي(عَلَيهِ السَّلَامُ): "اليوم اتضح الحق والباطل، وعرفناهما نحن وأنتم. قوله: من وثق بماء لم يظمأ، الظمأ الذي يكون عند عدم الثقة بالماء، وليس يريد النفي المطلق؛ لأن الواثق بالماء قد يظمأ، ولكن لا يكون عطشه على حد العطش الكائن عند عدم الماء، وعدم الوثوق بوجوده... يقول: إن وثقتم بي وسكنتم إلى قولي كنتم أبعد عن الضلال وأقرب إلى اليقين وثلج النفس، كمن وثق بأن الماء في إداوته، يكون عن الظمأ وخوف الهلاك من العطش أبعد ممن لم يثق بذلك"(٦)، فمن مقومات تناغم البناء الحجاجي للخطاب لدى الإمام علي(عَلَيهِ السَّلَامُ) معقولية بناء الكلمات وقبولها لدى المتلقي، وتصور الصور الفنية المعروضة بالخطاب نظراً لمشابهتها بالواقع، ثم الإقرار بما يقدمه من صور مشابهة واستعارات لما يريد ايصاله من فكرة للمتلقي فيُقر ويعترف بها، فتصل الفكرة لكل مستويات الناس، فيسهل فهمها وادراكها. **كما قال في احد ادعيته:** "أيتها الشمس البديعة التصوير،...التي جعلت سراجاً للأبصار... شروقك حياة، وغروبك وفاة"(٧)، فقد

(١) سورة النحل، الآية/ ١٠١.

(٢) سورة ال عمران، الآية/ ٥٩.

(٣) عبدالله صولة، البلاغة العربية في ضوء البلاغة الجديدة(او الحجاج)، وهو جزء من كتاب(**الحِجَاج مفهومه ومجالاته؛ دراسات نظرية وتطبيقية في البلاغة الجديدة**)، ج١، مصدر سابق، ص٣٩-٤٠.

(٤) عباس علي الفحام، **بلاغة النهج في نهج البلاغة**، ط١، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠١٢، ص٧١.

(٥) صباح عباس عنوز، **نهج البلاغة صوت الحقيقة...**، مصدر سابق، ص٦٧.

(٦) ابن ابي الحديد المعتزلي، **شرح نهج البلاغة**، ج١، مصدر سابق، ص٥٦.

(٧) باقر شريف القرشي، **شرح أدعية الإمام أمير المؤمنين (ع)**، مصدر سابق، ص١٥٣-١٥٤.

استخدم هنا استعارة كلمة سراجاً بدل مشرقة او منيرة. ومن العناصر الواردة في الخطبة الشقشقية (السياق– الصلة– والرسالة) فالأول اعتماد الخطبة على الاستدلال باستخدام المنطق والبرهنة، أما الثاني الوظيفة الانتباهية فجعلت المتلقي لمنطق وحجج الإمام لأن (قوة المنطق في تنفيذ الحجج أشد إثارة للانتباه). كانت الخطبة كلها رسالة، أدت وظيفتين، الأولى إنشائية وأوصلت ما يريد إيصاله للسامع من جهة، ووظيفة فنية إذ حضر التكثيف الشعري والشعوري عبر الصورة والإبداع الفني، والاكتشاف للأشياء المبتكرة من لدن المتلقي[١].

٦. التبئير

يُعرف(التبئير) لغةً تحت مادة(بؤرة)، "بمعنى : مركز أو نقطة تجمُّع... (في علم الطبيعة) نقطة تتلاقى أو تتفرّق عندها الأشعة.(في الطب) العدسة: مُلتقى الأشعة أو نقطة تفرّقها بعد نفوذها من العدسة"[٢]. بينما يُعرّفه(جيرالد برنس) في معجم المصطلح السردي بأنه "المنظور الذي من خلاله تُعرض الوقائع والمواقف المسرودة ، الوضع التصوّري والإدراكي الذي يتم وفقاً له التعبير عنها"[٣]، فحينما لا يكون هناك فكرة او شخصية او مفهوم، سواء اكان مدرك أم تصوّري يتحكّم في المادة المقدّمة من الباث إلى المستمع، فإنه خالٍ من التبئير.

فهو يعني تسليط الضوء على ما هو اهم في المعلومة، فهو الجديد والذي يريد المتكلم ايصاله إلى المخاطب[٤]، وفي صور الإمام(عَلَيهِ السَّلَامُ) مؤثرات لافته من الحركة وإمعان في الوقوف على دقائق الموقف وفقاً يمثل بؤرة الصورة في شدة التأثير، نحو البؤرة التي يريد ايصالها الى المتلقي[٥] بصور بلاغية متنوعة لشد انتباه المستمع وتسليط الضوء على المعلومة المراد ايصالها بصور حسية متعارف عليها لدى المستمع كمقاربة الصور الجمالية للطاووس[*] المادية القابلة للزوال مع الصورة المعنوية الآخروية الباقية، فالتبئير وسيلة تواصل حديثة ومعاصرة تصل الجديد بأسرع الطرق، واكثرها ثباتاً، ومعرفةً من الباث إلى المستمع.

---

(١) صباح عباس عنوز، **نهج البلاغة صوت الحقيقة...**، مصدر سابق، ص٧٣-٧٤.

(٢) جماعة من كبار اللغويين العرب ،**المعجم العربي الأساسي**،المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، لاروس،١٩٨٩، ص١٢٧.

(٣) جيرالد برنس، **المصطلح السردي (معجم مصطلحات)**، ترجمة: عابد خزندار، ط١، المشروع القومي للترجمة، ع(٣٦٨)، القاهرة، ٢٠٠٣، ص٨٧ .

(٤) عبدالله صولة، البلاغة العربية في ضوء البلاغة الجديدة(او الحجاج)، وهو جزء من كتاب**(الحِجَاج مفهومه ومجالاته؛ دراسات نظرية وتطبيقية في البلاغة الجديدة)**، ج١، مصدر سابق، ص٤٥.

(٥) عباس علي الفحام، **بلاغة النهج في نهج البلاغة**، مصدر سابق، ص٧١.

(*) خطبة للأمام علي(عَلَيهِ السَّلَامُ) التي (يذكر بها عجيب خِلقةِ الطاووسِ).(للمزيد ينظر: **نهج البلاغة، خطب، رسائل، كلام، وصايا، عهود، حكم، ومواعظ**، ج١-٤، الخطبة ١٦٣، مصدر سابق، ص٢٧٥-٢٨٠).

ومن امثلة التبئير خطبته التي (يذكر فيها ابتداء خلق السماء والأرض وخلق آدم) قائلاً: "أول الدين معرفته، وكمال معرفته التصديق به، وكمال التصديق به توحيده، وكمال توحيده الاخلاص له، وكمال الاخلاص له نفي الصفات عنه..."[١]، أي إن الإمام حدد نقطة ابتداء الخلق كبؤرة، لتسليط الضوء على أهمية توحيد الحق الذي يكون بدرجات متفاوتة بين العباد.

٧. الايقاع التكراري للكلمات او الحروف (الجناس)

يستخدم الإمام التكرار بالكلمات أو الحروف للتأكيد على مفهوم لترسيخه بذهن المستمع، ولرسم صورة فنية جمالية في علم البيان تنم عن بلاغة ودقة وذكاء مستخدمها، مقاربتاً مع بعض الصور البلاغية القرآنية، كما هو الحال في سورة الاخلاص.

إن هذا التكرار الصوتي بالكلمات أو بالحروف أضفى على النص صوراً تعبيرية متوازنة ومنسجمة اتسمت بالإيقاع الواضح، والتتالي المنطقي الذي فرض على المتلقي تتبعا للنص بذائقة مهادها اللذة والاكتشاف، فالتكرار قد خلق لنا إيقاعاً وتركيباً نحوياً ثابتاً ودلالة، لذا أسهم التكرار والإيقاع في إنتاج صور فكرية متنوعة وبذلك تحققت الفكرة والإيقاع والصورة في بناء فني أنبأ عن الرقي الإبداعي عند الإمام(عَلَيهِ السَّلَامُ)[٢]، كقول الإمام(عَلَيهِ السَّلَامُ):"غرورٌ حائلٌ، وضوءٌ افلٌ، وظلٌ زائلٌ، وسِنادٌ مائلٌ"[٣]، وهو جناس ناقص يتفق بالحرف الاخير منه بترتيب ايقاعي يسهل ترسيخ الفكرة بالذهن وهو التأكيد على ان الدنيا ظل زائل.

فالبناء المعماري في نص نهج البلاغة تهيمن عليه ظواهر التكرار والتوازي والتتالي المنطقي، ويجتمع العقل مع العاطفة في بناء فني غريب، فأصبح التكرار الصوتي منوعاً؛ مرة بالحرف وتارة بالكلمة. وهذا التنوع البياني المرافق للتنوع التركيبي والسياقي ينبئ عن مقدرة المنشئ في إعمال العقل والعاطفة معا في إنتاج النص كبناء فني مع المضمون. وتواجدت الصور ووضح الفكر مقاصده، وكل ذلك كان في بناء فني منسجم، فجاءت الوحدة الموضوعية قائمة على تواصل نصه، وتشابك أجزائه، فهناك وحدة موضوع وحكمة، وقوة إيقاع وتجربة إنسانية في إنتاج القول[٤].

إلا أن الجناس على أنواع، نذكر منها:

---

(١) **نهج البلاغة، خطب، رسائل، كلام، وصايا، عهود، حكم، ومواعظ**،ج١-٤، الخطبة١، مصدر سابق، ص١٤.
(٢) صباح عباس عنوز، **نهج البلاغة صوت الحقيقة...**، مصدر سابق، ص١١٩.
(٣) **نهج البلاغة، خطب، رسائل، كلام، وصايا، عهود، حكم، ومواعظ**، ج١-٤، الخطبة٨١، مصدر سابق، ص١٠٥.
(٤) صباح عباس عنوز، **نهج البلاغة صوت الحقيقة...**، مصدر سابق، ص١٢٠، ١٣١، ١٣٣.

١. الجناس التام: الذي يتفق بعدد الحروف ونوع الحركات، [إن التكرار التام في الفاظ الإمام(عَلَيهِالسَّلَامُ) في سياق الصور يشير إلى شدة الاهتمام والتلهُّف لما تتشوق اليه النفس][(١)]، كأقوال الإمام(عَلَيهِالسَّلَامُ):"يا ابن ادم الرزق رزقان: **رِزْقٌ** تطلبه، و**رِزْقٌ** يطلبك"[(٢)]، و"استقربوا **الأَجَلَ** فبادروا العمل، وكذّبوا الأمل فلاحظوا **الأَجَلَ**"[(٣)] الاجل الوقت والموت.

٢. الجناس الناقص: الذي يتفق بحروف الكلمات ويختلف بالحركات، كقول الإمام(عَلَيهِالسَّلَامُ): "ليتوبَ تائِبٌ ويُقْلِعَ، مُقْلِعٌ، ويَتَذَكَّرَ مُتَذَكِّرٌ، ويَزْدَجِرَ مُزْدَجِرٌ"[(٤)]، ويختلف بعدد الحروف، كقوله: "مؤلفٌ بين متعاديَاتِهَا، مقارنٌ بين متبايِنَاتِهَا، مقربٌ بين مُتباعداتِهَا، مُفرقٌ بين متدانِيَاتِهَا"[(٥)]، وهذا الجناس يجعله اكثر وقعاً وتأثيراً لدى المستمع.

٣. جناس الاشتقاق: وهو استخدام كلمات مأخوذة من لفظ الفعل، مثل (قلعت–قلعوا، جرجرتم–جرجرة،...)، وهو موجود بكثرة بخطب الإمام.

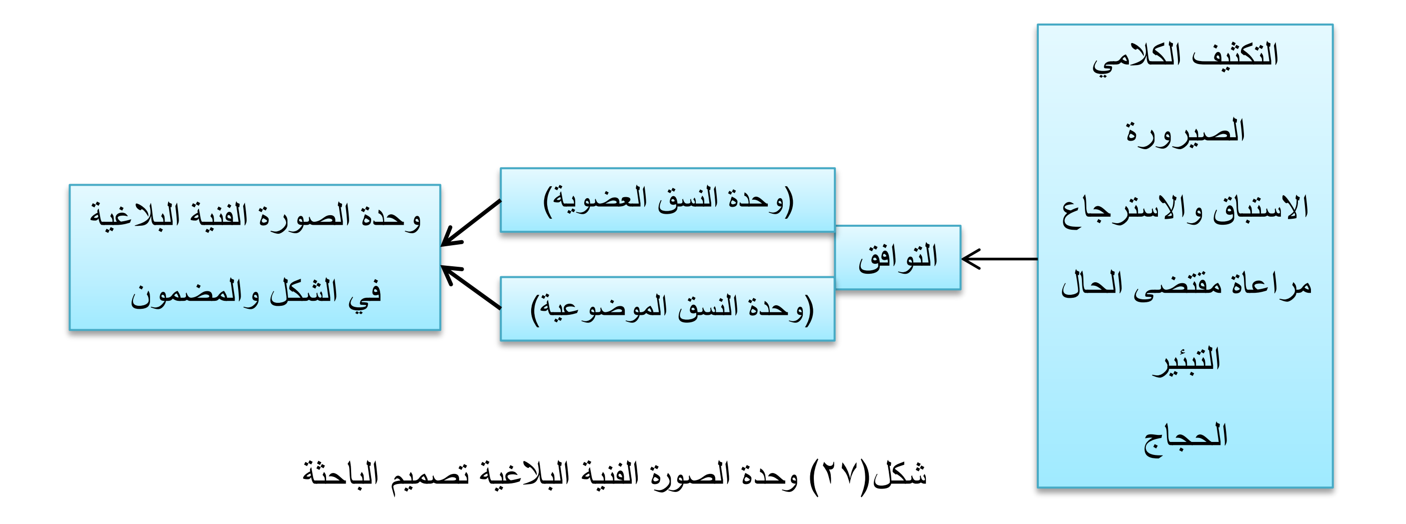
٨. **التوافق(وحدة النسق العضوية):**

ان انسجام النص وترابطه بعضه ببعض يتضمن في فحواه مفهوم الوحدة العضوية للنسق الكلي للصورة الفنية المرتسمة من الإمام في مقولاته؛ لتوضيح قصدية القول للمستمع والقارئ فـ"الوحدة العضوية لها اثر في الصورة والاخيلة إذ تُصبح كالبنية الحية"[(٦)] في ذهن المتلقي ليسمعها وكأنه يراها، ويتبدى منها مفهوم التوازن ما بين المعاني المستعملة بوحدة النص واوزان المتلقين لهذه المعاني مع مراعاة الحال والمقام والموقف لتعمل كلها بنسق واحد منظم ومؤتلف مع بنية نسق النص بتوافق عضوي، وعند تأملنا لأقوال الإمام علي(عَلَيهِ السَّلَامُ) نجده "يستحضر مكونات العالم الخارجي في ذهنه، ومن ثم يودعها طاقته الابداعية التي توفق بين سياقات التكوين العام للنص، فهو يتحدث عن تأمل واستنطاق الواقع الخارجي، ومن ثم يستحضره ذهنياً، فيفلسفه بوحدة عضوية

(١) عباس علي الفحام، **التصوير الفني في خطب الإمام علي عليه السلام**، مصدر سابق، ص٨٥.
(٢) **نهج البلاغة، خطب، رسائل، كلام، وصايا، عهود، حكم، ومواعظ**، ج١-٤، الحكمة٣٧٨، مصدر سابق، ص٦٩٩.
(٣) المصدر السابق نفسه، ج١-٤، ط١، الخطبة١١٢، مصدر سابق، ص١٩٤.
(٤) **نهج البلاغة، خطب، رسائل، كلام، وصايا، عهود، حكم، ومواعظ**، ج١-٤، الخطبة١٤١، مصدر سابق، ص٢٣٠.
(٥) المصدر السابق نفسه، ج١-٤، ط١، الخطبة١٨٤، ص٣٢٥.
(٦) محمد غنيمي هلال، **النقد الادبي الحديث**، دار الثقافة ودار العودة، بيروت، ١٩٧٣، ص٣٩٨.

حاملة للدلالة بشكل ملفت للنظر تدخل عاملاً مساعداً في الوحدة الموضوعية، وتُسهم في إعطاء دفقة معنوية، أي اضاءة ذهنية للمتلقي وهي تحمل الدلالة المبتغاة من القول المستند على تجربة شعورية"[١].

كما تعمل الوحدة العضوية على ترابط دلالي بنسيج متماسك ما بين معاني الكلمات التي يحملها النص وبين مضمونها المقصود، فتُصبح الكلمات مترابطة لا يمكن فصلها؛ كونها بنية واحدة لصورة فنية ادبية واحدة، فلو اقتطع منها جزء؛ لأصبح المعنى مبهماً وغير واضح نظراً لنقصان المعنى، فالتكثيف الكلامي ومقتضى الحال والحجاج والتبئير والصيرورة... كلها إنما تبنى على وفق وحدة عضوية متماسكة ومتوافقة لترسم الصورة الفنية البلاغية بصور متنوعة البنى البيانية، تعمل على وفق وحدة عضوية نصية متماسكة مع الوحدة الموضوعية، والشكل(٢٧) يوضح هذه العلاقة:



شكل(٢٧) وحدة الصورة الفنية البلاغية تصميم الباحثة

---

(١) صباح عباس عنوز، **نهج البلاغة صوت الحقيقة...**، مصدر سابق، ص١٥٠-١٥١. وللمزيد ينظر: صباح عباس عنوز، **ايماءة الهمس؛ دراسات نقدية تطبيقية**، مصدر سابق، ص١٤-١٥. وقد ذكرت الباحثة هذا المقطع في ص١١٧، للدلالة على ما ورد فيه من فكرة في متن البحث الحالي.

نشأة التصوير الإسلامي:

استمد فن التصوير الإسلامي –في بدياته– مصادر صوره فيما يختص بالجانب الانساني للذائقة الفنية من الفن المسيحي (البيزنطي والقبطي) والساساني[*]، والمانوي[**]، والصيني، ليؤلف نواة فن التصوير الإسلامي بعد أن تناولتها يد الفنان المُسلم ليُشذبها على وفق العقيدة الإسلامية وتوجهاته، وهذا ما سيتم توضيحه أثناء سمات ومميزات مدارس التصوير الإسلامي؛ فلفن التصوير صورتان **صورة مادية** اقتبسها من باقي الفنون والحضارات التي تعرف عليها مضافاً إلى ميراثهم الحضاري، **وصورة روحية** عمل الفنان المسلم على إيجادها على وفق توجهاته العقائدية، لتمتزج الصورتان مكونة **صورة مركبة جديدة** لا تخلو من لمسات الفنون التي استعان بها، فنجد مثلاً الفن الأموي يزخر بصور جدارية للفن المسيحي بمقارنة عالية لدرجة صعوبة التفريق بين الفنيين، أما الفن العباسي فقد تأثر بالفن الساساني الفارسي؛ لاعتمادهم على المسلمين الفرس في تنفيذ أعمالهم الفنية.

بينما أخذ المصور المسلم أسلوب التجسيم الجداري بطريقة الحفر الغائر؛ لإبراز الظلال من الفن الهيلنسي[***] الذي تطور بالفن القبطي وخاصة بصناعة المنسوجات التي صور عليها الأشكال الآدمية والحيوانية بأسلوب شرقي وألوان لامعة المنفذة على أرضية حمراء غالباً، كما امتاز بتعدد الألوان، إذ امتزجت الزخارف القبطية المسيحية مع الكتابات العربية في العصر الإسلامي، نظراً للاستعانة بفنانين أقباط لتنفيذ أعمالهم الفنية، إن الفن المسيحي كان في جوهره وسيلة من وسائل التعليم الديني، وكانت مهمته على الدوام واضحة كل الوضوح لتفسير الصور والرموز التي رسمت على نحو يفهمه الأمي والمتعلم على السواء التي يمكن تتبعها في سورية وفلسطين[(١)]، ووصولاً لفن التصوير الاموي، إذ نجده استعان بمصورين استدعوهم من سائر الأقطار التي كانت تابعة لهم ومنها مصر، والشام التي وصلنا منها صور جدارية وأرضية، أهمها صور فسيفساء خالية من الكائنات الحية كما في قبة الصخرة بالقدس كتصوير نباتات النخيل واللوز وشجر الزيتون وعناقيد العنب، التي تم تصويرها

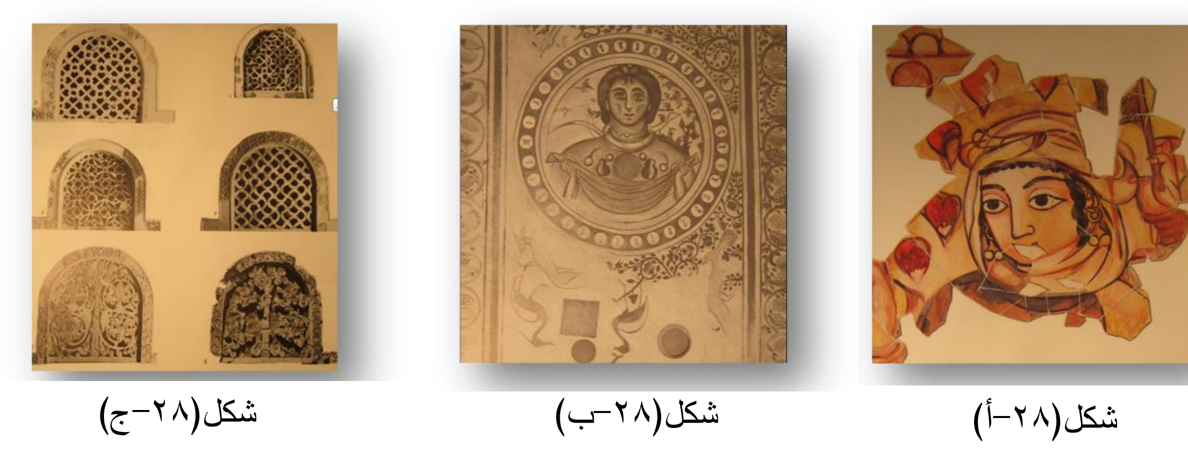
(*) الفن الساساني: مجموعة الفنون الايرانية في العهد الساساني.

(**) الفن المانوي: يرتبط بالعقيدة المانوية التي تنسب إلى المصلح الفارسي (ماني)، الذي عاش في إيران بالقرن (٣م) الذي اضطهد من الساسانيين. (للمزيد ينظر: أبو الحمد محمود فرغلي، **التصوير الإسلامي؛ نشأته وموقف الإسلام منه وأصوله ومدارسه**، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ١٩٩١، ص٣٨).

(***) الفن الهيلنسي: مجموعة الفنون التي نفذت في المدة الزمنية الممتدة من وفاة الاسكندر عام ٣٢٣ ق.م. حتى قيام الامبراطورية الرومانية على يد أوغسطس في عام ٣٠ ق.م. وقد سمي بهذا الاسم تمييزاً له عن الفترة الإغريقية. https://www.palestinapedia.net

(١) م. س. ديماند، **الفنون الإسلامية**، ترجمة: أحمد محمد عيسى، ط٢، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٥٨، ص٢٦-٢٨.

بواقعية ودقة، فأنها تدل على الارض وخصوبتها المادية[١]، كما وصلنا صور مرسومة على الجص في قصر عمرة. لهذا تأثر التصوير بعصر الأمويين بالأسلوب الذي شاع في مصر قبيل الإسلام، فوضح فيه التجريد الشديد، والبعد عن الطبيعة، وازداد الاتجاه نحو الطابع المحور، واستخدام الخزف ذي البريق المعدني[*][٢]. وعليه فقد قام التصوير الأموي في أول الأمر على أساسين مهمين: أولهما الروح الإسلامية وتتجلى بصفة خاصة في رسوم قبة الصخرة والمسجد الأموي بدمشق التي تمثل وحدات زخرفية أو مناظر طبيعية. أما الأساس الثاني فهو تقاليد الفن والبيئة والمجتمع في سوريا المستمدة من الفنون الهلينستية والرومانية والبيزنطية لرسوم قصر عمره وقصر المشتى. ثم اخذ عامل ثالث في الإسهام في التصوير وهو التقاليد الفنية الساسانية كما في صور قصر الحير الغربي[٣]. كما في الشكل(٢٨-أ، ٢٨-ب، ٢٨-ج)



شكل(٢٨-أ) شكل(٢٨-ب) شكل(٢٨-ج)

لهذا يُعد التصوير الإسلامي توثيقاً مهماً للحياة الاجتماعية والثقافية والاقتصادية للعصور الإسلامية على مر التاريخ بمُختلف البلدان التي فيها، ونجد تمثلاته على الجدران والمخطوطات بصيغ تعبيرية متنوعة المقاصد سواء أكان في الاتجاه المادي أو المعنوي للصورة الفنية[٤].

---

(١) فوزي زيادين، اسلوب التصوير الآثاري عند الروم البيزنطيين وعند الامويين، جزء من كتاب **(الامويون؛ نشأة الفن الاسلامي)**، سلسلة متحف بلا حدود العالمية- فينا- النمسا والكيتا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت، ٢٠٠٠، ص١٠٤.

(*) ويتميز هذا النوع من الخزف بأنه يدهن بدهان أبيض أو أبيض مائل إلى الزرقة أو اخضرار، ويعلو هذا الدهان رسوم ذات بريق معدني ذهبي اللون، وأحياناً أحمر أو اسمر.

(٢) ينظر: حسن الباشا، **فن التصوير في مصر الإسلامية**، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٦٦، ص ٦٨.

(٣) ينظر: حسن الباشا، **مدخل إلى الآثار الإسلامية**، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٩٠، ص٢٠٢.

(٤) ينظر: حسن الباشا، **التصوير الإسلامي في العصور الوسطى**، دار النشر، القاهرة، ١٩٥٩، ص٥.

وتنقسم التصاوير في المخطوطات الإسلامية إلى نوعين أساسين: النوع الأول: يشمل التصاوير التي توضح الكتب العلمية. والنوع الثاني: يشمل التصاوير التي تزوق الكتب الأدبية والتاريخية[١]، اضافة إلى ما يرسم على الجدران، وما يتم تصويره على المنسوجات.

إنّ أهم مدارس التصوير الإسلامي على المخطوطات هي: (العربية، المغولية، التيمورية، الصفوية، العثمانية، والهندية)، ولكل مدرسة منها مميزات وسمات، وفنانيها الذين قد يتقاربون او يبتعدون بالطرح التصويري من حيث التجريد والطابع الزخرفي والموضوع... وغيرها، الا ان اعمالهم الفنية تتفق على عائديتها للفن الإسلامي.

تغلب على مدرسة التصوير العربية(٧هـ/١٣م) الرسوم الآدمية التي جاءت من دون تفاصيل، وعدم مراعاة للنسب بين الأعضاء، ورسم الوجوه بجمود، وكأنها بمسرح عرائس تعرض أدوارها لسرد الأحداث، كما لم تهتم بالمنظور مما جعل الصورة ببعدين مهملة العمق، وقد كانت تجمع بين مشهدين أو أكثر في صورة واحدة، وتكبر حجم الشخصية حسب دورها بالتصويرة، والاستعانة بالهالات[*] حول رؤوس الأشخاص وكل شيء، لا لأجل القداسة بل كتكوين زخرفي، كما صوروا مشاهد البادية العراقية والإبل والخيل والقوافل، بينما تأرجحت رسوم الطبيعة لهذه المدرسة ما بين التنسيق الزخرفي بشكل رمزي، والتنسيق المحاكي للطبيعة، إلا أن فنانيها لم يهتموا بتصوير الموضوعات الدينية، والاسطورية، والبورتريه، والغرامية؛ نظراً لعدم اهتمام الأدب بذاك الوقت بهذه الموضوعات[٢]، فالأدب والفن متصلان وأحدهما يغذي الآخر بكل عصر من العصور التي يمر بها التصوير الإسلامي. نلاحظ بهذه المدرسة تأثرها بثقافة الديانة المسيحية الشرقية من خلال رسم الملائكة ذوي الاجنحة المدببة[٣]، اضافة إلى التأكيد على الشخصية الرئيسة على حساب البقية والبعد عن التمثيل الواقعي، فنجد كل صورة مضيئة كأنما صورت في وضح النهار، أما الليل فيعبر عنه بالقمر والنجوم فجاءت شخوص هذه المدرسة مسطحة لا عمق فيها[٤]، وتغطي وجوه شخصياته لحى سود فوقها أنوف قني مع مهارة في التعبير عن حالة الجماعات والأفراد، ودقة في رسم زركشة الملابس وأنواع الأزهار والرياحين التي كان يكثر منها الناس في حدائقهم ومنازلهم. وأشهر رسامي هذه المدة الواسطي الذي عبر عن صورة صادقة للحياة الاجتماعية في عصره[٥]، أما الملابس التي يرتديها أشخاص هذه الصور فهي شرقية وعربية في أغلبها

---

(١) حسن الباشا، **مدخل إلى الآثار الإسلامية**، مصدر سابق، ص٢٠٤.

(*) لقد استعان المصور بالمدرسة العربية برسم نوعين من الهالات: الاولى: الدائرية ذات الاصل البيزنطي ترسم حول رؤوس الشخصيات المقدسة. والثانية: البيضوية غير منتظمة ذات الاصل الصيني التي تشبه شعلة النار. (للمزيد ينظر: ثروت عكاشة، **موسوعة التصوير الاسلامي**، ط١، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ٢٠٠١، ص٢٨).

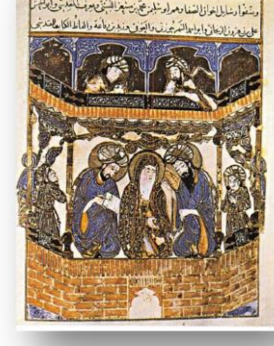
(٢) ثروت عكاشة، **موسوعة التصوير الاسلامي**، مصدر سابق، ص٢٨-٢٩.

(٣) زكي محمد حسن، **فنون الاسلام**، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٨٠، ص١٧١.

(٤) حسن الباشا، **التصوير الاسلامي في العصور الوسطى**، مصدر سابق، ص١٢٨.

(٥) أنور الرفاعي، **تاريخ الفن عند العرب والمسلمين**، ط٢، دار الفكر، دمشق، ١٩٧٧، ص١١٩.

فرسمت واسعة فضفاضة قوامها القميص والجلباب ذات أكمام واسعة يلتف حولها أشرطة عليها كتابات وزخارف دقيقة[١]. وفي ملابسهم التي تتميز بأنها فضفاضة وذات أكمام واسعة يلتف حولها عند العضد أشرطة عليها كتابات وزخارف. واتسمت هذه المدرسة بتكبير حجم الأشخاص والمبالغة في تحويرهم والتقييد من حركاتهم وانفعالاتهم وتتضح العناصر التركية المملوكية في ملامح الوجوه، وفي الزي، وفي الأسلحة والمعدات الحربية التي تتمثل فيها. إلا أنها لم تغير من الطابع العربي الأساسي في التصويرة المملوكية[٢]. أي ان صورها تمتاز بالبساطة في الرسم. والتكوين الإيقاعي الذي يعتمد على الحساسية في توزيع العناصر وما تشتمل عليه من خطوط وكتل وملامس سطوح وألوان. وتمتاز أيضاً بالسحن العربية في الوجوه. وإبراز الزخارف على الملابس[٣]. كما في الشكل(٢٩-أ، ٢٩-ب)


شكل(٢٩-أ)

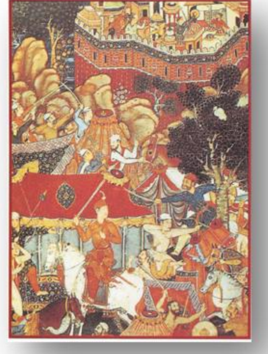

شكل(٢٩-ب)

لهذا اثر ادب مدرسة الاويغورى التركية البوذية في المدرسة المغولية(٧-٨هـ/١٣-١٤م) اذ كان الترك يرون في بوذا الآههم (طاكرى) الـه السماء الذي كان يمثل بملامح مغولية، كما لقت رسوم الشياطين والعفاريت عناية خاصة لفناني الاويغور، فكثر رسوم المردة والعماليق ذوي العضلات القوية، او الشياطين ذوي الشكل الحيواني والانياب الحادة تأثراً بالموضوعات الادبية البوذية المطروقة، فقد كانت اساليبهم الفنية تساير التعبيرية والواقعية، التي سادت الفنون البوذية، فقد كانوا يحددون الرسوم بخطوط واضحة قوية مع الظلال والاهتمام بالمنظور والالوان الحيوية تأثراً بالأساليب الصينية؛ ونتيجة الاستعانة بفنانين اويغور بوذيين بالعهد المغولي؛ لهذا ظهرت تأثيراتهم بهذه المدرسة، وان ظهور اسم التصوير الديني في العصر الإسلامي انما يرجع لمشاركة هؤلاء الفنانين بالأنشطة الادبية والفنية المغولية[٤]، أما موضوعاتها فتمتاز برسم الموضوعات الحزينة كصور حرب وقتال وصراع، ورسم الوجوه في وضع جانبي كامل وبالنسبة لأزياء ملابس الرجال قوامها السروال والرداء ذو الأكمام الطويلة يشد عند الوسط بحزام من القماش العمامة الصغيرة الحجم المتعددة الطيات ترصع بالأحجار الكريمة

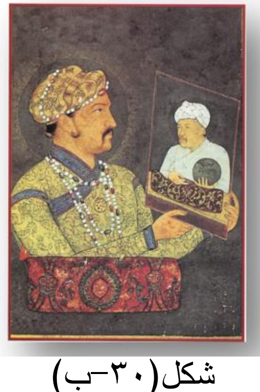
(١) أبو الحمد محمود فرغلي، **التصوير الإسلامي؛ نشأته وموقف الإسلام منه وأصوله ومدارسه**، مصدر سابق، ص٨٣-٨٤.
(٢) حسن الباشا، **فن التصوير في مصر الإسلامية**، مصدر سابق، ص٩٦،١٠١.
(٣) أبو صالح الألفي، **الفن الإسلامي؛ أصوله فلسفته مدارسه**، ط٢، دار المعارف بمصر، القاهرة، ٢٠١٢، ص٢٣٦.
(٤) ربيع حامد خليفة، **فن التصوير عند الاتراك الاويغور؛ واثره على التصوير الاسلامي**، ط١، دار طيبة للطباعة، القاهرة، ١٩٩٦، ص١١١-١١٢.

توضع بعض الريش عليها. وأما السيدات فيلبسن الثياب الهندية ذات الألوان الزاهية بالأصفر والأحمر والأزرق مع وضع منديلاً طويلاً ويرسم باللون الأبيض أو تظهر بزيها الهندي الساري[١].

بينما حاولت المدرسة التيمورية كسر جمود شخوصه بإضفاء الحركات والإشارات بالأيدي ولفتات الرؤوس وأوضاعهم بالوقوف أو الجلوس أو الركوع، أو بممارسة التعبير عن المشاعر والمواقف الدرامية والدينية[٢]. فقد ازدهر فن تصوير المخطوطات بعهد تيمولنك بعاصمته سمرقند التي تُعد من ابرز المراكز بالمدرسة التيمورية(٩هـ/١٥م)، جامعاً الفنانين من مختلف الاقاليم الإسلامية الذين برعوا برسم المناظر الطبيعية بأزهارها المتفتحة وحشائشها، وصوروا المرتفعات والجبال على شكل الاسفنج، واستعملوا الألوان الساطعة، كما تمتعت شخصياتها بالحيوية وعدم الجمود عكس المدرسة المغولية، كما بقت التأثيرات الصينية مستمرة بالطبيعة ووجوه الاشخاص، ومن أبرز ما مُثل في هذه المدرسة كتاب (المعراج) –ويسمى ايضاً معراجنامة– الذي يصور رحلة نبي الإسلام إلى السماء تحيط بركبه الملائكة يتقدمهم جبرائيل، تغلب عليها التأثيرات الصينية، فقد رسمت جميع الملائكة بسحنة صينية عدا الرسول مُثل بسحنة عربية وقد أحيط رأسه بهالة تشبه الهالة المحيطة برأس بوذا بالفن الهندي[٣]، محفوظة هذه النسخة بكتب الشاه (رخ) عام ١٤٣٦م وبه صورة اخرى للنبي(صَلَّىاللهُعَلَيهِوآلهِوَسَلَّمَ) ممتطياً البراق يتقدمه جبريل، ويسود فيها اللون الأزرق الذي يؤكد الفراغ. وتمتاز صور بهزاد بأحكام التكوين، وإبراز الموضوع متحرراً من قيود المنظور على الرغم من أنه أعطى لكل عنصر من عناصر المباني نقط تلاشٍ غير مرتبطة بنقط التلاشي[٤] الأخرى. كما في الشكل(٣٠–أ، ٣٠–ب، ٣٠–ج)

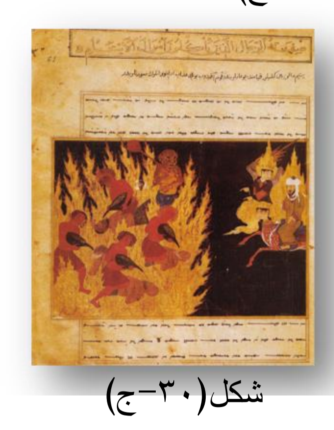


شكل(٣٠–أ)





شكل(٣٠–ب)



شكل(٣٠–ج)

ومن حيث موضوع الصورة في المدرسة التيمورية نجدها تميل نحو تمثيل مسرات الحياة ومجالس الطرب والمناظر الغرامية ومحاسن الطبيعة، أي تلك التي تبعث على البهجة والسرور وحتى الصور التي تمثل موضوعات المعارك والقتال والمبارزة كانت ترسم في بروج زخرفية بعيدة عن الحزن

(١) أبو الحمد محمود فرغلي، **التصوير الإسلامي؛ نشأته وموقف الإسلام ...**، مصدر سابق، ص٣٦٦–٣٦٧.

(٢) المصدر السابق نفسه، ص٢٤٣.

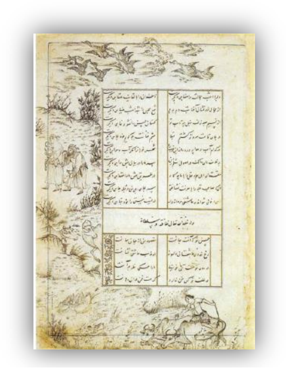
(٣) بلقيس محسن هادي، **تاريخ الفن العربي الاسلامي**، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، بغداد، ١٩٩٠، ص١٥٣–١٥٤.

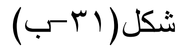
(٤) أبو صالح الألفي، **الفن الإسلامي؛ أصوله فلسفته مدارسه**، مصدر سابق، ص٢٤٠–٢٤١.

والألم والقسوة[١]. كما كانت جدران قصور تيمور وجناحه الملحق بالمدينة مزينة بصوره وعائلته وصور حاشيته وحملاته، ولم يبق منها سوى رسوم المخطوطات، ويبدو أن المخطوطات أصبحت وسيلة تعليمية للعائلة التيمورية الحاكمة ولاطلاع أفرادها على الثقافة الإيرانية الإسلامية علاوة على أنها تهتم بالتنجيم الذي يعكس ذوق مستشاريه. وكانت كتابة النص الرئيس أو المتن في الحقل المركزي. لكل صفحة بينما كُتب النص الآخر مائلا في الحواشي؛ لدعم انسيابية القراءة من أعلى الصفحة إلى أسفلها ولجعل أطوال الحروف منتظمة، أضيفت فُسحة مزوقة على شكل مثلث في وسط الحواشي العمودية. أن توظيف الإمكانيات الزخرفية للحواشي الذي يعود إلى تزويق المخطوطات الجلائرية[٢]. كما في الشكل(٣١-أ، ٣١-ب)



شكل(٣١-أ)





شكل(٣١-ب)

امتازت هذه المدرسة بجمال ألوانها المتنوعة ولا سيّما الحمراء منها والبرتقالية المتعددة الرقيقة الوهج والأزرق اللازوردي بدرجاته واللون الأخضر بدرجاته واللون الذهبي الذي استخدم بكثرة حتى في تلوين السماء[٣].كما وظفت اللون الأصفر والبني. أي انها تميزت باستعمال الألوان الساطعة وهي تتجه إلى الرومانتيكية وبخاصة في الموضوعات العاطفية، مثل موضوع مجنون ليلى، وخسرو وشيرين، وهماى وهمايون؛ ويلاحظ أن التكوين السائد هو تكوين ذو اتجاه رأسي نتيجة البناء المعماري للصور، وتقسيم السطح إلى مساحات هندسية مترابطة ومتوافقة. كما نشاهد في تقسيم حوائط المساجد إلى مساحات هندسية وتغطية كل مساحة بنوع من الزخارف التجريدية، وجميعها تكون وحدة فنية مترابطة[٤].

ومع المدرسة الصفوية تم الإفراط في استعمال اللون الذهبي والألوان الزاهية البراقة، وأكثر ما تعرض تصويراتهم الحياة التي تمثل حياة البلاط والطبقة الارستقراطية، والقصور الجميلة والحدائق الغناء، وأما رسومها فغاية في الدقة، كما أن ألوانها كثيرة التنوع؛ ففيها الألوان الساطعة الزاهية التي

---

(١) أبو الحمد محمود فرغلي، **التصوير الإسلامي؛ نشأته وموقف الإسلام ...**، مصدر سابق، ص٨٤، ٢٤٤.

(٢) ينظر: شيلا بلير وجونثان بلوم، **الفن والعمارة الإسلامية (١٢٥٠- ١٨٠٠)**، ترجمة: وفاء عبد اللطيف زين العابدين، ط١، إصدارات دار الكتب الوطنية، أبو ظبي، ٢٠١٢، ص ٧١-٧٢.

(٣) أبو الحمد محمود فرغلي، **التصوير الإسلامي؛ نشأته وموقف الإسلام ...**، مصدر سابق، ص٢٤٤.

(٤) أبو صالح الألفي، **الفن الإسلامي؛ أصوله فلسفته مدارسه**، مصدر سابق، ص٢٣٩-٢٤٠.

اشتهرت بها المدرسة التيمورية، وفيها ألوان أخرى أكثر هدوءً[١]. وبذا ارتبط اسم(بيسنكور) بأكثر من عشرين مخطوطاً بتاريخ (١٤٢٦ و ١٤٣١هـ) الذي أوعز بنسخ روائع الأدب الفارسي، فالورق الثقيل عالي الجودة كان بمتناول كبار الخطاطين، ناهيك عن نوعية الرسم والتزويق لدعم النص، والتجليد الأنيق بالجلد الطبيعي والأوراق المذهبة والمصممة بدقة وحرفية متناهية، وخُطط لكل من هذه السمات بإتقان منقطع النظير من أجل الرقي بالعمل وجعله في مصاف الفنون. وبأمر من (بيسنكور) أنجزت الرسوم التوضيحية لـ"كليلة ودمنة" وعددها خمسة وعشرون عام (١٤٢٩)؛ لتمثل أوج ما وصل إليه الأسلوب الكلاسيكي لرسم المخطوطة الفارسية ومما يساعد على إغراء العين على التجوال خلال النص هي الألوان المتناسقة المتنوعة[٢]. ومن حيث الألوان اختار المصور التركي في المدرسة العثمانية الألوان البسيطة الزاهية دون امتزاج كاللون الأخضر والأصفر والأزرق والأحمر والذهبي وغيرها[٣]. فقد كان أكثر رسامي هذا العهد، غير أتراك، فكانوا أخلاطاً من أمم شتى[٤]، وتمتاز هذه المدرسة باستعمال ألوان الذهب والفضة بكثرة، أما التكوين فأقل إحكاما وتبسيطاً للأشكال من المدرسة التيمورية والصفوية.

اما من حيث التكوين الفني وتوزيع العناصر الفنية والألوان واختيار الموضوعات بالتصوير الصفوي(الفارسي)(١٠هـ/١٦م) المبكر فقد امتاز بخصائص فنية مهمة، مثل استحدث عمائم تنتهي بقلنسوة توضع على رؤوس بعض الاشخاص التي تُعد من مميزات هذا العصر، وتعد المخطوطات التي كتبت في تبريز وصورت الشاه (طهماسب) من أروع وأنفس ما صور على الإطلاق، ومع النصف الثاني اشتهروا برسم المناظر البرية، والاشخاص طوال القامة مع وجوه صغيرة مستديرة، أي امتازت رسومهم بواقعية تصوير الحياة الريفية والبرية، والتي تعود اغلبها للفنان محمدي[٥]. فهي تُعد امتداد للمدرسة التيمورية ومركزها تبريز. ومن أهم موضوعاتها حياة البلاط والقصور والحدائق الغناء، وتمتاز رسوم الأشخاص بالرقة والملابس الفاخرة[٦]. ومنذ عهد الشاه عباس ظهرت المدرسة الصفوية الثانية التي تميزت بظهور التأثيرات الأوربية من حيث الأسلوب والموضوع، كما انتشر رسم الصور المستقلة والمفردة التي كانت تتسم بالتحرر من التقاليد القديمة إلى حد ما، فمن حيث الأسلوب يمثل بهزاد قمة المدرسة التيمورية، وقد برع في استخدام الألوان وتدريجها، والمزج بينها، والتوصل إلى ألوان جديدة رائعة، كما يبدو في أعماله التمكن التام في الرسم وفي الأداء ودقة التنفيذ، ورسم الأشخاص وتمثيل

(١) زكي محمد حسن، **التصوير في الإسلام عند الفرس**، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ٢٠١٣، ص٩٠.
(٢) شيلا بلير وجونثان بلوم، **الفن والعمارة الإسلامية (١٢٥٠– ١٨٠٠)**، مصدر سابق، ص٧٣.
(٣) أبو الحمد محمود فرغلي، **التصوير الإسلامي؛ نشأته وموقف الإسلام ...**، مصدر سابق، ص٣٤٣.
(٤) أنور الرفاعي، **تاريخ الفن عند العرب والمسلمين**، مصدر سابق، ص١٢٣.
(٥) عبد اللطيف سلمان، **تاريخ الفن الاسلامي**، منشورات جامعة دمشق، دمشق، ٢٠١١، ص١٦٣.
(٦) أبو صالح الألفي، **الفن الإسلامي؛ أصوله فلسفته مدارسه**، مصدر سابق، ص٢٤٣.

حركاتهم بحيوية، وتنويع الشخصيات، والتعبير عن الحالات النفسية المختلفة. يتميز أسلوب بهزاد بالطابع الارستقراطي المتأنق من حيث رسم الزخارف الدقيقة: من نباتية وهندسية، وعنى برسم الدراويش وحالاتهم الروحية[١]. وأصبحت الصورة لا تحتوي على أكثر من شخص أو أثنين في وضع متكلف وأنوثة بحيث تجعل من الصعب التفرقة بين الشاب والفتاة وزادت العناية بالخط الإنساني بدرجاته المختلفة[٢]. وتمتاز الأشخاص في هذه الصور بالقدود الهيفاء والملابس الفاخرة. وأما رسومها فغاية في الدقة، كما أن ألوانها كثيرة التنوع؛ ففيها الألوان الساطعة الزاهية التي اشتهرت بها المدرسة التيمورية، وفيها ألوان أخرى أكثر هدوءً، ومما يميز الصور الصفوية لباس الرأس؛ فأنه مكوّن من عمامة ترتفع باستدارة تبرز من أعلاها عصا صغيرة حمراء[٣]. فقد تألفت رسوم الأشخاص بالأجسام الممشوقة القوام ذات رشاقة مفرطة كأشجار السرو والتمييز بين الرجال والسيدات في الملامح مما يمكن مع انتشار رسم الصور الشخصية– في بعض الأحيان– للحكام والأمراء. ومن حيث الملابس والثياب تمتاز بالثياب الفخمة الفاخرة وغطاء الرأس للرجال وبالعمامة العالية المتعددة الطيات تصل إلى اثنتي عشرة طيّة للرجال. ثم مالت إلى الحجم الصغير مع ريشه[٤]. فقد ظهر الميل في هذه المدرسة إلى تصوير الدراويش والأمراء في ثيابهم الأنيقة وأصبح ذلك من الموضوعات المفضلة، وظهر نوع جديد من العمائم الكبيرة ذات الريش والأزهار[٥]. ويلاحظ وسائل التصوير التقليدية والمستحدثة في مخطوطة البيروني "الآثار الباقية"[*] العناصر القريبة من الطبيعة كالغيوم والأرض الملونة، فهي من الموتيفات المستحدثة، فمثلاً صورة مبايعة الرسول(صَلَّى اللهُ عَلَيهِ وآله وَسَلَّمَ) للإمام(عَلَيهِ السَّلَامُ) علي في غدير خم تُظهر تمثلاً لشخصيات ثلاث تكتنف الرسول وهو يرفع يده على كتف علي ويتبين من التمثيل سكون الصورة وهو تقليد مأخوذ من رسوم الشرق الأدنى، ولكن درامية الفكرة وديناميتها يكمنان في إلتقاء نواظر الشخصيتين المقدستين وفي السحاب الأحمر والذهبي العاصف المتموضع وسط سماء داكنة في خلفية الصورة. إن حجم الصورة غير التقليدي وكثافة التصوير وعمقه السيميائي فضلا عن روعة التمثيل التي تثري هذه الصورة جعلها الأكثر تميزاً عن باقي صور المخطوطة فضلا عن كونها دلالة على الاهتمام المعاصر بمختلف الحركات الدينية[٦]. كما في الشكل(٣٢–أ، ٣٢–ب، ٣٢–ج، ٣٢–ج)

---

(١) ينظر: حسن الباشا، **مدخل إلى الآثار الإسلامية**، مصدر سابق، ص٢١٠، ٢١٣.

(٢) أبو صالح الألفي، **الفن الإسلامي؛ أصوله فلسفته مدارسه**، مصدر سابق ، ص٢٤٤.

(٣) زكي محمد حسن، **التصوير في الإسلام عند الفرس**، مصدر سابق ، ص٩٠.

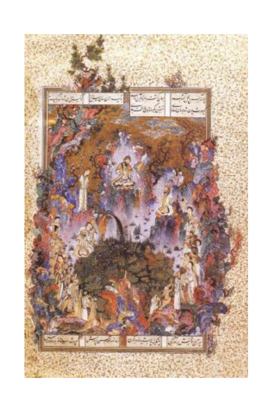
(٤) أبو الحمد محمود فرغلي، **التصوير الإسلامي؛ نشأته وموقف الإسلام ...**، مصدر سابق، ص٣٠٤–٣٠٥.

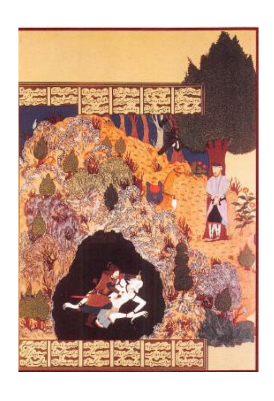
(٥) أنور الرفاعي، **تاريخ الفن عند العرب والمسلمين**، مصدر سابق، ص١٢٣.

(*) التي نسخها القطبي في العام ١٣٠٨–١٣٠٧.

(٦) ينظر: شيلا بلير و جونثان بلوم، **الفن والعمارة الإسلامية (١٢٥٠– ١٨٠٠)**، مصدر سابق، ص٤٠، ٤٢.


شكل(٣٢-أ)


شكل(٣٢-ب)


شكل(٣٢-ج)


شكل(٣٢-د)

اما التصوير في شيراز تم اختصار مادة المخطوطة لتضم الشخوص الأساسية فقط، بينما المنظر الطبيعي اقتصر على تخطيط سلسلة تلال، وتحتل صور الآدميين ممشوقي الخصر عريضي الكتفين المساحة المتاحة بصعوبة، نجد الرجال تعتمر عمامة أنيقة، أما النساء فبدا غطاء الرأس وكأنه عرف الديك، وعلى الرغم من الأسلوب المميز الذي انفردت به شيراز، فقد ظلت هرات مركزاً لإنتاج المخطوطات المترفة الثمينة، وإحدى أهم المخطوطات وأكثرها ندرة هي نسخة من "المعراج"(*)، فالمشهد (محمد وجبريل في حدائق الجنة) و(حوريات الجنة) وأكثر ما يثير الدهشة في مشاهد تمثيلية للنبي محمد وهو يزور جهنم، تنفرد الصور بخلفياتها السوداء، وتُظهر تمثيلاً للرسول والبراق وجبريل، أما السحاب من الذهب على اليمين، غير أن الفنان يبدو أنه أطلق عنان خياله فصور المذنبين على اليسار وهم يذوقون شتى أنواع العذاب جزاء أفعالهم، **﴿إِنَّ الَّذِينَ يَأْكُلُونَ أَمْوَالَ الْيَتَامَى ظُلْمًا إِنَّمَا يَأْكُلُونَ فِي بُطُونِهِمْ نَارًا وَسَيَصْلَوْنَ سَعِيرًا﴾**[1] ، **﴿وَقُلِ الْحَقُّ مِن رَّبِّكُمْ فَمَن شَاء فَلْيُؤْمِن وَمَن شَاء فَلْيَكْفُرْ إِنَّا أَعْتَدْنَا لِلظَّالِمِينَ نَارًا أَحَاطَ بِهِمْ سُرَادِقُهَا وَإِن يَسْتَغِيثُوا يُغَاثُوا بِمَاء كَالْمُهْلِ يَشْوِي الْوُجُوهَ بِئْسَ الشَّرَابُ وَسَاءتْ مُرْتَفَقًا﴾**[2]، فكتاب القران هنا يبين أن الذين يأكلون أموال الأيتام بالباطل ستلتهمهم النار وإذا ما استغاثوا يُغاثون بماء النحاس المذاب، وبصور اخرى تصور الزانيات والبخلاء، وغيرهم من الآثمين بالطريقة نفسها، فتبدو صور الآدميين جلفة

(*) قصة معراج النبي محمد (صَلَّى اللهُ عَلَيهِ وآلِهِ وَسَلَّمَ) من القدس إلى الجنة والنار على ظهر البراق، حصان برأس بشر. وقد نسخ هذه المخطوطة الضخمة (أبعادها ٣٤،٣×٢٥،٤ سم) بالعربية والأيغورية (لغة شرقي تركيا) هاري-مالك بخشي، وعلى الرغم من افتقارها لمعلومات الناسخ وتاريخ النسخ، جُعل النسخ ذو اللغتين في مجلد واحد مع مخطوطة أخرى موقعة بقلم الناسخ نفسه ومؤرخة العام ١٤٣٦، وبذا يمكن نسبتها إلى هرات وإلى الحقبة نفسها. وتحتوي المخطوطة على واحد وستين رسما يصور عالما هادئاً من الرسوم المعاصرة.

(١) سورة النساء، الآية/ ١٠.

(٢) سورة الكهف، الآية/ ٢٩.

وغير مصقولة ومن دون أي معالم للخلفية واضحة، وإيماءاتهم درامية بوجوه مبعثرة، وثيابهم ثقيلة وسميكة، أما مضامين كل صورة فمفتوحة على كل الاحتمالات"[١]. استطاع الفنان المسلم بالتصوير الإسلامي ان يضفي طابعاً قدسياً رمزياً نابعاً من فلسفة التوحيد التي آمن بها، فشكل بمعرفته الكاملة وعي مدرك للغة فنية تجسد قيمه التجريدية برمزية دينية. اما موضوعات المدرسة الصفوية تبدى لديها الميل إلى مناظر البلاط بما فيها من حياة يومية. ومناظر الصيد، والمناظر الطبيعية وبخاصة الريف والموضوعات الرومانسية، مع رسم خلفيات معمارية دقيقة ومتقنة، ورسم المناظر الطبيعية الدقيقة من أشجار ونباتات وزهور وصخور وأنهار تجري في حركة لولبية والسماء لا تخلو من السحاب الصيني[٢]. فمن مميزات مدرسة هراة الأشجار الطويلة والمناظر الطبيعية ذات الجبال والتلال المرسومة على شكل الإسفنج، والنباتات الصغيرة التي تزيد في زخرفة الصورة وتمنحها طابعاً خصاً، والألوان القوية التي لا يكسر من حدتها أي تدرج. تظهر الألوان الساطعة، ومناظر الحدائق والزهور والربيع، التي أصبحت بعد ذلك من خصائص الفن الفارسي. ومن مميزات الصور المصغرة في مدرسة هراة رسم الرؤوس الآدمية الحيوانية في زخرفة الفروع النباتية على النحو الذي نعرفه في الصور المصغرة الأرمنية [٣]. وعلى الرغم من توقف التجديد والتجريب في الرسوم الفارسية في مخطوطات العصر المتأخر كالاهتمام بالفضاء واستحالة العواطف والتذكير بالموت ومراسيم العزاء، إلا أن استعمال المخطوطات والتمثيل التصويري فيها لدعم الشخصيات ومكانتهم السياسية والاجتماعية جرى على قدم وساق، ولهذا السبب عدت الأجيال اللاحقة هذا العصر معيناً لا ينضب في تاريخ الرسم الفارسي[٤]. كما اهتم فنان البلاط الملكي، حتى بعد سقوط الالخانيين، بالانسجام بين موضوع المخطوطة والتمثيل التصويري وتوافقهما بوساطة إثراء صور الحيوانات بأكبر قدر ممكن من الواقعية الطبيعية والمهارة والإحساس المرهف. إن رسوم "معراجنامه" أو "المعراج" ونسبها إلى أنامل أحمد موسى، ويُلاحظ فيها هذه المميزات من الفضاء المتنوع وحجم صور الآدميين والموتيفات الصينية[٥]. كما في الشكل(٣٣-أ إلى ٣٣- و)

---

(١) شيلا بلير وجونثان بلوم، **الفن والعمارة الإسلامية (١٢٥٠- ١٨٠٠)**، مصدر سابق، ص٧٤، ٧٥.
(٢) أبو الحمد محمود فرغلي، **التصوير الإسلامي؛ نشأته وموقف الإسلام ...**، مصدر سابق، ص٣٠٤-٣٠٥.
(٣) زكي محمد حسن، **التصوير في الإسلام عند الفرس**، مصدر سابق، ص٥٦، ٦٠-٦١.
(٤) شيلا بلير وجونثان بلوم، **الفن والعمارة الإسلامية (١٢٥٠- ١٨٠٠)**، مصدر سابق، ص٤٤.
(٥) المصدر السابق نفسه، ص٤٥.



شكل(٣٣-أ) شكل(٣٣-ب) شكل(٣٣-ج)

شكل(٣٣-د) شكل(٣٣-هـ) شكل(٣٣-و)

بينما تتمتع المدرسة العثمانية(التركية)(١٠هـ/١٦م) بتكوينات أقل إحكاماً منها لدى المدرستين التيمورية والصفوية، وبإظهارها للعمارة والملابس التركية، وظهور المنمنمات المسماة بالطوبوغرافية، والتركيز على اشجار السرو في مجال العناصر النباتية في المنمنمات[١]، واعتمدوا على مصورين ايرانيين اذ كانوا يستقدمون الخطاطين الايرانيين لكتابة وتزيين المخطوطات بالصور، كما تأثروا بالأساليب الفنية الغربية، نظراً لاعتمادهم على الفنان الإيطالي(جنتيلى بليني) الذي رسم صورة السلطان محمد الثاني. فقد كان التصوير الإسلامي في تركيا مطبوعاً بالطابع الايراني، حتى ان اهم ما يميز الصور التركية عن الايرانية انما هو العمائم والملابس التركية، واستخدام لون اخضر ناصع وضارب إلى الصفرة، ومن أشهر فناني إيران بهذه المدرسة (شاه قولي) الذي اشتهر برسم الحوريات. واهم مخطوطة مصورة هي بكتاب (عجائب المخلوقات) للقزويني، الذي يحوي(٣٧) صورة مختلفة الحجم من الطراز العثماني في نهاية(ق١١هـ/١٧م). ويتجلى التأثير الاوربي في كتاب (تاريخ السلاطين العثمانيين إلى عهد السلطان سليمان الثاني). اما موضوعاتها فتمتاز بالعمائر والاسلحة المجسدة بمناظر القتال والحصار[٢]. اما رسوم الأشخاص بالمدرسة العثمانية فتميل إلى إظهار الرجولة ذات الأجسام القوية

---

(١) كمال محيي الدين حسين، **مسائل في الفن التشكيلي؛ (من الفن البدائي الى الفن المعاصر)**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٧، ص١٠٧.

(٢) زكي محمد حسن، **فنون الاسلام**، مصدر سابق، ص٢١٦-٢١٩.

والوجوه تركية واضحة باللحى والشوارب المميزة ورسم أشخاصه بالوضع الجانبي الكامل. أو في وضع المواجهة على عكس نظيره المصور الإيراني الذي كان يفضل رسم أشخاصه في الوضعية ثلاثية الأرباع ثيابهم تؤكد الطابع القومي مع عمامة كبيرة ضخمة متعددة الطيات تلتف حول القلنسوة والأردية الطويلة والجبة المفتوحة من الأمام ذات الأكمام القصيرة. ورسم الجنود بزي حربي. كما صوروا شخصيات مستقلة للسلاطين والأمراء وكبار القواد العثمانيين وغيرهم. وأصبح لديهم ما يعرف بتصوير السجلات التاريخية[١]. واشتهر فن التصوير العثماني بالرسوم الشعبية وهي رسوم خيال الظل، وكانت تشكل على الجلد المخرم، وكان خيال الظل في مصر من ملاهي البلاط في العصر الفاطمي، ثم أولع به سلاطين المماليك كتسلية شعبية محبوبة"[٢]. اما من حيث الخلفيات فتشتمل على نوعين: أولهما: الخلفية المعمارية التي تعكس طرز وأساليب العمارة العثمانية من مساجد وقصور وقلاع مع ملامح التأثير الأوربي من حيث مراعاة قواعد المنظور. والنوع الثاني: المناظر الطبيعية كالحدائق والبساتين بين المثالية الإيرانية والواقعية التركية[٣]. كما في الشكل(٣٤-أ، ب، ج، د، هـ، و)

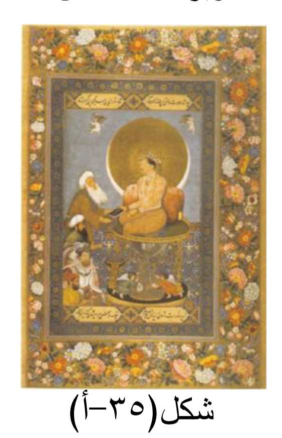


شكل(٣٤-أ) شكل(٣٤-ب) شكل(٣٤-ج) شكل(٣٤-د)

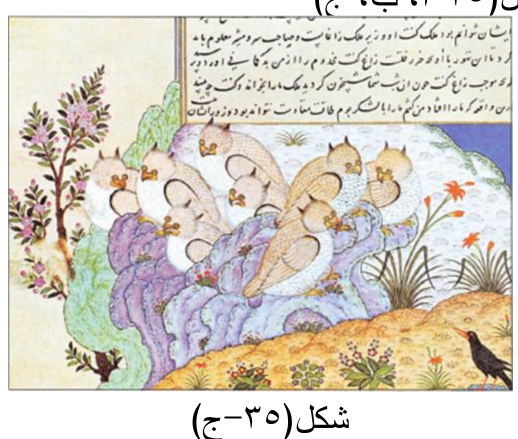
شكل(٣٤-هـ) شكل(٣٤-و)

(١) أبو الحمد محمود فرغلي، **التصوير الإسلامي؛ نشأته وموقف الإسلام ...**، مصدر سابق، ص٣٤٢-٣٤٣.
(٢) حسن الباشا، **فن التصوير في مصر الإسلامية**، مصدر سابق ، ص١٣٢.
(٣) أبو الحمد محمود فرغلي، **التصوير الإسلامي؛ نشأته وموقف الإسلام ...**، مصدر سابق، ص٣٤٢.

بينما ظهرت المدرسة الهندية (١٠-١١هـ/١٦-١٧م) مع انتشار الاسلام في الهند على يدي (بابر) حفيد تيمورلنك، وينقسم التصوير الهندي على مدرستين: (هندية مغولية، ومدرسة راجبورت)، الاولى تأثرت بالمدرسة الفارسية، وخاصة باعمال بهزاد ومدرسة بخارى[١]. فعند تولي(همايون) العرش احضر مصورين فرس[*] إلى الهند ليُشرفوا على مخطوطة(حمزة نامة) لتشييد مآثر حمزة عم النبي، والتي يعدها البعض الرمز الفني المعبر عن الفتح الإسلامي للهند، التي صورها مئة مصور هندي وفارسي، وتضم(١٤٠٠) صورة مسجلة على نسيج قطني وبحجم كبير. فمنجزاتهم حصيلة جهد جماعي لفريق متعاون، بعضهم يصمم التكوين الفني العام، والاخر يرسم الشخوص والتفاصيل، والبعض الاخر يلون، وكانت تكتب اسماء المشتركين بنهاية المخطوطة غالباً. اما موضوعاتهم تشمل(تسجيل مآثر ملوكهم، مغامراتهم العسكرية، حفلاتهم، وهواياتهم). وبعدها بدأ ظهور عناصر التصوير الاوربي(المنظور، والاشراق والعتمة)، ومع عصر(جهانجير) توجهت عنايتهم بتصوير البورتريهات الشخصية والاحداث الواقعة ابان حكمه، كما تميزوا برسم الثياب الشفافة للرجال والنساء، وتصوير الرخام الابيض بالعمائر، حتى اصبح عصره العصر الذهبي للتصوير المغولي بالهند. واهتموا بتصوير موضوعات النبات والحيوان وخصوصاً مخطوطات (كليلة ودمنة)، ووصولاً لنهاية هذا العصر نرى موضوعات (الحريم، حفلات الرقص والموسيقى، مجالس الشراب، وحياة العشاق)، فأخذت تستوحي الرومانسية والعاطفية التي تتميز بها الحياة الريفية[٢]،وموضوعاتها رسم المناظر الطبيعية متأثرة بالأساليب الفنية الإيرانية كالصخور المتداخلة وخط الأفق المرتفع[٣]. كما يعد تصوير المتصوفين والنساك والهنود وهم يحادثون الأمراء والأشراف من أكثر الموضوعات التي طرقها رجال الفن في الهند في العصر المغولي، كما بلغ تصوير الأشخاص القمة في هذه المنطقة [٤]. كما في الشكل(٣٥-أ، ب، ج)


شكل(٣٥-أ)


شكل(٣٥-ب)


شكل(٣٥-ج)

(١) كمال محيي الدين حسين، **مسائل في الفن التشكيلي؛ (من الفن البدائي الى الفن المعاصر)**، مصدر سابق ،١٩٩٧، ص١٠٧.

(*) على رأسهم الاستاذان (ميرسيد علي، وخواجة عبد الصمد).

(٢) ثروت عكاشة، **موسوعة التصوير الاسلامي**، مصدر سابق، ص٣٠-٣٢.

(٣) أبو الحمد محمود فرغلي، **التصوير الإسلامي؛ نشأته وموقف الإسلام ...**، مصدر سابق، ص٣٦٧.

(٤) أنور الرفاعي، **تاريخ الفن عند العرب والمسلمين**، مصدر سابق، ص١٢٣.

وكان للتصوير الإيراني الفضل الأول في نشأة التصوير الهندي الإسلامي إذ أنشأ في الهند معهدا للتصوير، فضلاً عن الصور ذات الطابع الإسلامي الذي عُرف في الهند بتصوير صور مستمدة من الحياة العامة ومن القصص الشعبية والأساطير القومية. وعلى أساس التصوير الإيراني أيضاً نشأ التصوير التركي العثماني. وتميزت المدرسة التركية بازدياد التأثيرات الأوربية، وتتميز التصاوير التركية بصفة عامة بظهور العمائم الكبيرة، واستخدام اللون الأخضر الناصع المشوب بصفرة(١).

مما تقدم يتضح ان فن التصوير والأدب المواكب له في العصر نفسه يتأثران ببعضهما مكونين تركيباً فنياً متوافقاً مع الزمن والمكان اللذين يظهران فيه بطابع سردي يروي قصص العصر، وكأن فن التصوير مرآة لذلك العصر الذي انبثق منه بصحبة الأدب، فلكل فن زمانه ومكانه ورواده، كما يتضح الاهتمام بالطابع الزخرفي التزييني المتسم بالألوان البراقة ذات البعد الروحي بوصفه مقاربةً مع صورة عالم المثل العليا المتصف بطابع البقاء الذي لا يفنى، فالفنان المصور يمثل بعدين بأعماله الفنية، صورة فنية مرئية مركبة ومجردة ذات بعد فنائي باتجاه عالم المثل من حيث التقشف والزهد والشفافية بالألوان والخطوط والتسطيح، وصورة فنية مرئية محسوسة ذات بعد فنائي باتجاه عالم دنيوي حتى يصل إلى درجة الفناء بهذا الاتجاه المادي الدنيوي حتى تشاهد بأعماله الفنية القصور والغناء والبذخ وكل ما من شأنه ان يرفع من القيم المادية الدنيوية، اذن هناك توجهان للفنان المصور للفناء، باتجاه عالم مثالي باقٍ ينتهي بالموت الارادي، وفناء باتجاه عالم مادي دنيوي زائل ينتهي بالموت اللاإرادي.

---

(١) حسن الباشا، **مدخل إلى الآثار الإسلامية**، مصدر سابق، ص٢١٤-٢١٥.

مميزات وسمات مدارس التصوير الإسلامي:

إن لازدهار الفن الإسلامي عامة، والتصوير خاصة علاقة واضحة بالاستقرار السياسي للدول الحاكمة، والتوجه الديني العقائدي للحكام ومجانسته مع ميولهم ورغباتهم، إذ إن اغلب طرز التصوير الإسلامي سميت بأسمائهم كالمدرسة العربية، المغولية، التيمورية، الصفوية، والهندية، والعثمانية، وعليه يمكن أن ننسب اغلب طرز التصوير الإسلامي إلى الدول الحاكمة. ومن أبرز خصائص مدارس التصوير الإسلامي نذكر منها:

أولاً: التجريد

وهو من خصائص الفن الإسلامي عامة وفن التصوير الإسلامي خاصة، ويرجع سببه الاساسي إلى تحوير معالم الواقع وتعديل نسبه بالتصحيف، أي "ان الفنان يتصفح اجزاء المادة حتى يتيسر له ان يلتقط منها ما كان نسجه اقل فسادا. وهكذا تعاني المادة ما تعانيه من اقتطاع وتضمير، فتبدو مبتورة مسحاء، فتتم عن الشبهة التي تلابس ماهيتها في دنيا تفه"[١]، فعمل الفنان المسلم على تجريد الأشياء من ماديتها الفانية عن طريق الحذف والاضافة حذف الحسيات الزائلة، واضافة المعنويات الروحية الباقية، والاستعانة بالأبدال، إلا أن بوادره الأولى كانت موجودة منذ العصور القديمة، فقد كان الإنسان القديم يجرد اشكاله عند رسمها، ولكن مع ظهور الفكر الفلسفي الإسلامي تم تعديل صياغة الفن ضمن إطار الفكر الفلسفي الإسلامي، مما ساعد على صقل شخصية التصوير الإسلامي وابرازها برؤيا جمالية تجريدية خالصة متفقة مع توجهاته الدينية كتمثل فكرتي الوحدة والتنوع، فالوحدة بالزخرفة مفادها الوحدة بالخلق، والتنوع بالمخلوقات.

ان ظهور الفن التجريدي بالتصوير الإسلامي لم يكن تابعاً لمنع التشبيه واستحالة التمثيل، بل كان نتيجة لتقليد قديم مبعثه العقيدة الوحدانية، وكون الفن الإسلامي قائم على فكرة فلسفية عقائدية، وهي فكرة سرمدية الله وفناء الكائنات[٢]، ﴿وَيَبْقَى وَجْهُ رَبِّكَ ذُو الْجَلَالِ وَالْإِكْرَامِ﴾[٣]، لهذا تأثر الفنان المسلم بهذه العقيدة فأخذ يميل نحو التجريد والتسطيح بواسطة الخطوط البسيطة البدائية، وكثرة توظيفه اللون الذهبي والأزرق والأخضر، وعدم الالتزام بالحجم الواقعي، أي إنه اهمل الواقعية واتجه نحو التحوير عبر الحذف والإضافة؛ لبناء صورته الفنية مستعيناً بمخيلة زاخرة بصور ذهنية قرآنية صورها بصورة بصرية

---

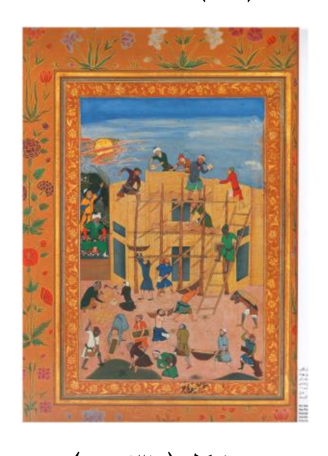
(١) بشر فارس، **سر الزخرفة الاسلامية**، مصدر سابق، ص٣.

(٢) ينظر: ايناس حسني، **اثر الفن الاسلامي على التصوير في عصر النهضة**، ط١، دار الجيل للنشر والطباعة والتوزيع، بيروت، ٢٠٠٥، ص٥٨-٥٩.

(٣) سورة الرحمن، الآية/٢٧.

تجريدية؛ لتقريبها من ذهن المشاهد، واثبات أزلية الخالق وفناء المخلوقات بنزع القيم الحسية الدنيوية من الصورة البصرية الممثلة. كما في الشكل(٣٦)


شكل(٣٦-أ)


شكل(٣٦-ب)


شكل(٣٦-ج)

إذن قوانين الوجود المادي للأشياء التي يحكمها في الغرب علم المنظور وعلوم أخرى، يقابلها لدى العرب قوانين روحية يحكمها مفهوم الوجود الأزلي (الله)، ومفهوم بناء الأشياء بالوجود الأزلي، فالفنان المسلم يحاول أن يخط لمنظور روحي يقوم على مفهوم الوجود الأزلي، واستطاع بعض الفنانين التجريديين الأوربيين[*] التحول نهائياً عن المنظور البصري وقاموا بتطبيق المنظور الإسلامي الذي يقوم على مبادئ روحية تصاعدية[١]. فالعقيدة الإسلامية لم تحرم التصوير سواء اكان لأغراض الزينة كما ورد في القرآن الكريم عن نبي الله سليمان ﴿**يَعْمَلُونَ لَهُ مَا يَشَاء مِن مَّحَارِيبَ وَتَمَاثِيلَ وَجِفَانٍ كَالْجَوَابِ وَقُدُورٍ رَّاسِيَاتٍ...**﴾[٢]، أو لأغراض العلم والدراسة. والفنان المسلم يعمل على وفق نسب خاصة لا ترتبط بنسب الواقع بل تتصل بقيم روحية تجريدية كاستخدامه للمنظور اللولبي التصاعدي في البنية التحتية لرسومه لتوزيع شخصياته واشكاله عليه.

وعليه إن المنظور البصري يقوم على تعدد مراكز زاوية النظر و"احتواء الصورة على عدة مفردات يتم جمعها في غير اتساق بحيث يبدو كل منها في منظور مختلف. مثال ذلك لوحة (المجنون امام خيمة ليلى)...من مخطوطة العروش السبعة...لعبد الرحمن جامي"[٣] كما في الشكل(٣٧-أ-ب-ج-د-هـ)

(*) امثال فناني الوحوشية، وتيار التجريدية، والتكعيبية.

(١) ينظر: عفيف البهنسي، **الجمالية الإسلامية في الفن الحديث**، ط١، دار الكتاب العربي – دار الوليد، القاهرة – دمشق، ١٩٩٨، ص٣٨-٤٢.

(٢) سورة سبأ، الاية/١٣.

(٣) ثروت عكاشة، **موسوعة التصوير الاسلامي**، مصدر سابق، ص٢٤.







شكل(٣٧-أ-ب-ج-د-هـ)

فقد كان حدسياً صرفاً يشترك في تصوره، العقل ممتزجاً بالعاطفة[١]. فتجريد الصورة هو بحث عن نظام جواهر الأشكال بطرق مختلفة للحصول على صورة مخترقة لنظم الواقع الشكلي[٢]، والتصوير الإسلامي يحوي صورة شديدة الاندماج كوننا لا ندري مكان المشاهد من هذه الأشياء، أهو في أقصى البعد عنها أو في أدنى القرب منها، أو هو في أعماقها؛ لان المسافات والفراغات تنعدم لكي تبدو لحمة في هذا الكون التصويري الجديد، الذي تشابكت فيه مصادر الرؤية إلى أقصى حد ممكن[٣]. فالرؤى الحدسية التجريدية للتصوير الإسلامي تكشف عن الجوهر الكوني المتماسك الذي لا يقبل التقسيم، ويتمثل الكشف بإلغاء الجوانب الحسية الفانية من الاشياء سواء اكانت في الإنسان او الطبيعة على السواء، للتعبير عن حقيقة الصورة التي لا تتمثل بمطابقة الشكل للواقع، بل في الشكل المطابق للمعنى الكلي الروحي، فالنص الصوري التجريدي نص يتجه نحو اللامحدود ليُفني الجانب المادي الحسي، ويتجه نحو الجانب الباطني اللامحسوس، فتنعدم في الصورة المسافات والابعاد فتبدو كسطح واحد، مثل الشكل(٣٨-أ-ج).






شكل(٣٨-أ-ب-ج)

---

(١) ينظر: عفيف البهنسي، **الجمالية الإسلامية في الفن الحديث**، مصدر سابق، ص٥٠.

(٢) ينظر: حيدر عبد الامير رشيد الخزعلي، **اليسير من فقه التصوير**، مصدر سابق، ص٣٠.

(٣) ينظر: عفيف البهنسي، **الجمالية الإسلامية في الفن الحديث**، مصدر سابق ، ص٤٨.

وبهذه العملية فإن الشكل الفني يمر بمراحل متعددة، تعطي للشكل صورته النهائية كون الاشكال بما فيها من خطوط والوان وعلاقات ونظم تفقد صلتها بالمرئي والواقعي، فهو تحول من الواقعي والمرئي إلى اللاواقعي واللامرئي، للبحث عن ماورائية الشكل لإنتاج شكل مرئي آخر يحمل مفاهيم ومعاني جديدة[١].

وعليه فرضت العقيدة الوحدانية مبدأين، الأول هو "تصحيف" الواقع، أي تحوير معالم الواقع الخاصة وتعديل نسبه وأبعاده على وفق مشيئة الفنان. والمبدأ الثاني هو "تغفيل" الشكل والواقع، أي الابتعاد عن تشبيه الشيء بذاته[٢]، إن سبب هذا التغفيل هو العزوف عن الحياة الدنيا﴿ **وَمَا الْحَيَاةُ الدُّنْيَا إِلَّا مَتَاعُ الْغُرُورِ** ﴾[٣].

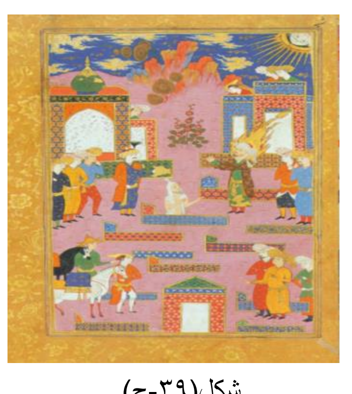
ويتمثل التجريد بالتصوير الإسلامي بصور متنوعة منها التسطيح بتكوين الصورة وتوزيع عناصرها الفنية، فقد استمر أسلوب اتساع المقدمة التي تمثل أرضية الصورة على حساب مؤخرة الصورة التي تمثل السماء مع استخدام خط الأفق المرتفع لأهمية مسرح الأحداث المليء بالرسوم الآدمية والحيوانية أو برسم المنظر الطبيعي بمفرداته الزخرفية من نباتات وزهور وأشجار وغيرها، مع استخدام منظور عين الطائر، حيث حاول المصور المسلم إتقان نسب أشكاله مع أرضيته ليغلب التسطح على عمله المصور، مما أفقدها مظهر العمق نتيجة إهمال الظل والنور، اي رسم صورة في وضح النهار، وأن مثل أحداث تدور ليلاً فألوانها ساطعة زاهية فيرسم النجوم والقمر مع بقاء الألوان زاهية[٤]، ونجد هذا متمثل في الشكل(٣٩-أ-ج). كما استعاض الواسطي عن الظل والضوء بالتخطيط، فظهرت منمنماته مسطحة؛ لتأكيده على الصفة التخطيطية للأشكال في توضيح حدودها ومساحاتها وحركاتها فاستخدم الخط بكل انواعه(الرفيع، السميك، المنساب، المنحني، والحاد، المستقيم، والمنكسر)، وكذلك الملون الفاتح او الغامق، وخاصة في طيات الملابس وامواج الماء[٥].

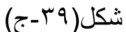


شكل(٣٩-أ)



شكل(٣٩-ب)





شكل(٣٩-ج)

(١) ينظر: حيدر عبد الامير رشيد، **فطرية التجريد في الزخرفة الاسلامية**، ط١، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، د.ت، ٢٠١٧، ص٣٩.

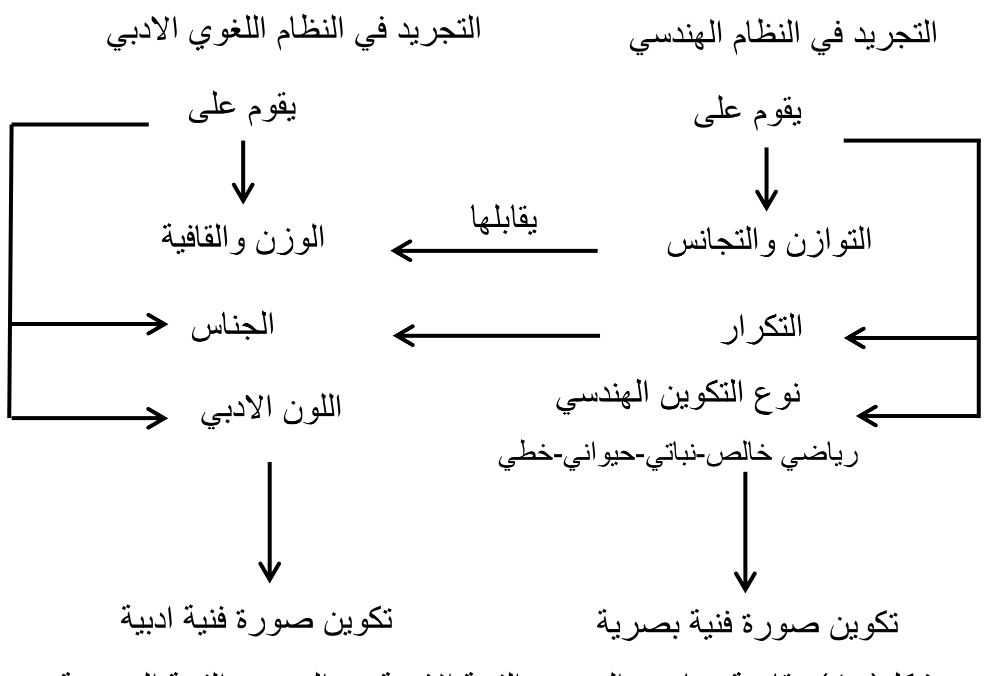
(٢) ينظر: عفيف البهنسي، **الجمالية الإسلامية في الفن الحديث**، مصدر سابق ، ص٢٤٩.

(٣) سورة الحديد، الآية/ ٢٠.

(٤) ينظر: أبو الحمد محمود فرغلي، **التصوير الإسلامي؛ نشأته وموقف الإسلام...**، مصدر سابق، ص٢٤٢.

(٥) ينظر: وسماء حسن الاغا، **التكوين وعناصره التشكيلية والجمالية؛ في منمنمات يحيى بن محمود بن يحيى الواسطي**، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة- افاق عربية، بغداد، ٢٠٠٠، ص١٦٠.

ويتمثل التجريد في النظام الهندسي، بالصور البصرية المرئية المقارب لتجريد الصور الفنية بالنظام اللغوي الادبي، فالأدبي يقوم على الحسابات الرياضية الدقيقة كالوزن والقافية بينما يقابلها التوازن والتجانس بالفن البصري، واللون الادبي يقابله نوع التكوين الهندسي سواء أكان بناءً هندسياً(رياضي خالص– او نباتي– او حيواني– او خطي)، أما الجناس بالأدب يقابلها التكرار بالفن البصري، ومن هذا التجريد في النظام الهندسي تتألف الصورة الفنية البصرية ذات الانطباع الفنائي والتي تحدث على درجات ومراحل فكلما كان التجريد اقرب إلى التكوينات الزخرفية اقتربت الصورة الفنية البصرية المرئية من أعلى مراحل الفناء التي يصورها الفنان المصور المسلم بأعمالهم الفنية، والتي تتقارب مع المصطلحات الادبية البلاغية المذكورة آنفاً والتي تتمثل ايضاً بأعماله الادبية اللغوية التي تبلغ أعلى درجات التجريد عندما يبتعد المنشئ عن تمثيل المحسوس متوجها صوب الصورة الفنية الادبية الذهنية والمركبة، ليصل اعلى درجات الفناء. كما في الشكل(٤٠)



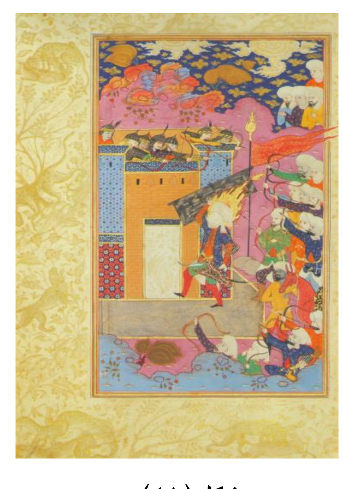
شكل(٤٠) مقاربة عناصر الصورة الفنية الادبية مع الصورة الفنية البصرية

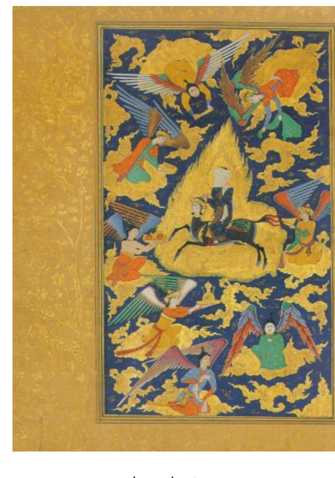
كما ان التنوع الحركي المجرد بدرجات متفاوتة من التشبيه يتضح ويتم قراءته من حركة الخطوط والاشكال والتنوع الحركي للشخصيات المتمثلة على السطح التصويري للعمل الفني، الذي يظهر بجلاء في مدارس التصوير الإسلامي وبصور فنية متنوعة فقد تكون الحركة مثلت بطريقة مباشرة كما في الشكل(٤١)، او بصور غير مباشرة كما في الشكل(٤٢)، يقول (بشر فارس):"إن الإطباق النجومية فيها الصورة الإشعاعية التي نرى فيها الكون بما فيه يدور في فلك واحد"[١]، وعليه ترتبط الحركة الاشعاعية والدائرية واللولبية بالزمن، لتتصل

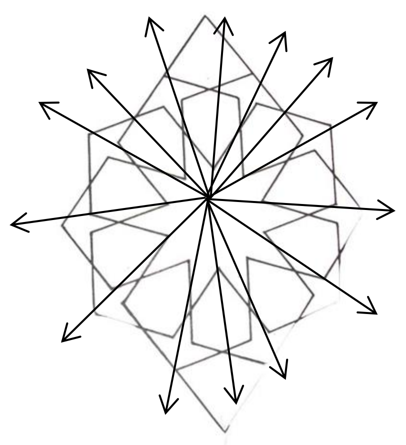
---

(١) بشر فارس، **سر الزخرفة الاسلامية**، مصدر سابق، ص١٤–١٨.

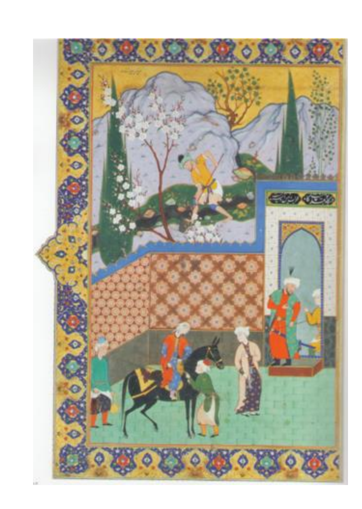
حركة الخط والشكل بالبعد الزمني المجرد من عوالقه المادية لتشكيل زمان مجرد مع مكان حدوث الواقعة الممثلة بصورة ذهنية المرتبطة بتفكير الفنان الروحي المنعكسة على السطح التصويري للعمل الفني. كما في الشكل(٤٣)


شكل(٤١)

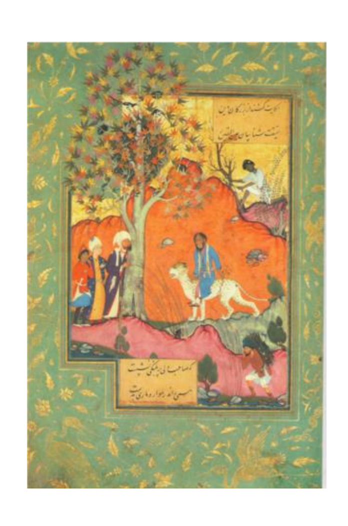

شكل(٤٢)


شكل(٤٣) طبق نجمي يضم الحركة الشعاعية

وقد يكون التجريد بالموضوع او بالفكرة أو بالعناصر المكونة للسطح التصويري للعمل الفني، ليكون الفنان المسلم عملاً تصويرياً بدرجات تبتعد عن الواقع بصور شتى، مثل تجريد الفضاء اللوني باستخدام اللون الذهبي للأرضية والسماء بدل اللون الأزرق كما في الشكل(٣٧-ب)(*)، أو تمثيل وجوه جميع شخصياته بصورة جانبية مع وضعية الجسم الإمامية كما في الشكل(٤١) أعلاه، أو يحاول أن يعبر عن فكرة الهدوء والنقاء برسم الأزهار والأشجار وقلة الشخصيات كما في الشكل(٣٦-ج)(**)، اي ان عالم النبات كان مصدر إلهام للفنان المسلم، فعبر عنه بأسلوب يتدرج بين التجريد المطلق المتحرر من كل أثر طبيعي، وبين التزام أشكال الطبيعة التزاماً يكون قريباً نسبياً او بعيداً حسب توجهات المدارس الإسلامية. كما في الشكل(٤٤-أ إلى ج)







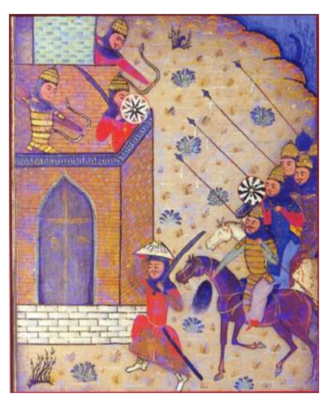
شكل(٤٤-أ-ب-ج)

(*) تم تناول الشكل في صفحة (١٥٨) من متن البحث الحالي.

(**) تم تناول الشكل في صفحة (١٥٧) من متن البحث الحالي.

فالفعل الانساني في التاريخ لا يرمي بصورة من الصور إلى السيطرة على المادة في ذاتها كموضوع وانما يمر بالمادة مروره بعرض زائل(متاع الغرور) إلى حياة هي خير وأبقى، وتنعكس هذه النظرة إلى العالم المحسوس على عمل الرسام المسلم ليسقطها على سطحه التصويري. فلا نجد نقلاً دقيقاً لهذا العالم بل صيغة تصويرية تنطلق من عناصر الواقع المحسوس المادي لا محالة، ولكن لتوظيفها في بناء ايقونوغرافية نموذجية تجريدية تحاول التعبير عن حقائق مطلقة او احداث روائية او غيرها عن طريق التلميح والرمز دون اهتمام بتصوير الاحداث والاشياء كما توجد بالواقع -كما ورد بالأشكال السابقة-. إن علاقة الرسام المسلم بنوعية هذا الواقع تنتهي مباشرة بالصورة الفنية إلى وجود موضوعي خارج كل محاكاة للعالم المادي فتبدو شخوص المنمنمات(يوسف وزليخا والمجنون وابطال الشاهنامة مثلاً) كأنها محض ارواح او نماذج مثالية او رموز تتحرك فوق خلفية فردوسية وتحت سماء ربيع دائم[١]. كما في الشكل(٤٥-أ-ب)، وشكل(٣٧-أ-ب-ج-د-هـ)[*]


شكل(٤٥-أ)


شكل(٤٥-ب)

ويمكن تقسيم (عوامل تشكيل الفكرة المجردة)[٢] إلى قسمين:

اولاً: عوامل داخلية خاصة بطبيعة الوسيط المستخدم في التصوير سواء اكان ذلك الوسيط هو اللغة او اللون او الحجر او اللحن، الذي يتحكم في حركة نمو الصورة وتشكيلها الجمالي.

ثانياً: عوامل خارجية تتمثل في مجموعة القوانين المتواترة التي تتحكم في تشكيل الصورة، وتفرض اطارا على عمل الفنان مثل الميراث الفني الذي يخضع الفنان لقيوده دون تغيير او اضافة او حذف.

ينطلق التصوير الإسلامي من جوهر العقيدة الإسلامية، متمثلاً في الوحدانية بكل دلالات المطلق فيها. فبما ان الله في الاعتقاد الإسلامي مطلق في الزمان(قديم قدم الأزل)، والمكان(يسع السموات والأرض)، والطبيعة(ليس كمثله شيء)، والقدرة(على كل شيء قدير)، والعلم(ويعلم ما في السموات والأرض)...، فإن الفنان المسلم سوف

---

(١) ينظر: الكسندر بابادوبولو، **جمالية الرسم الاسلامي**، نشر وتوزيع مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، ١٩٧٩، ص١٩.

(*) تم تناول الشكل في صفحة (١٥٨) من متن البحث الحالي.

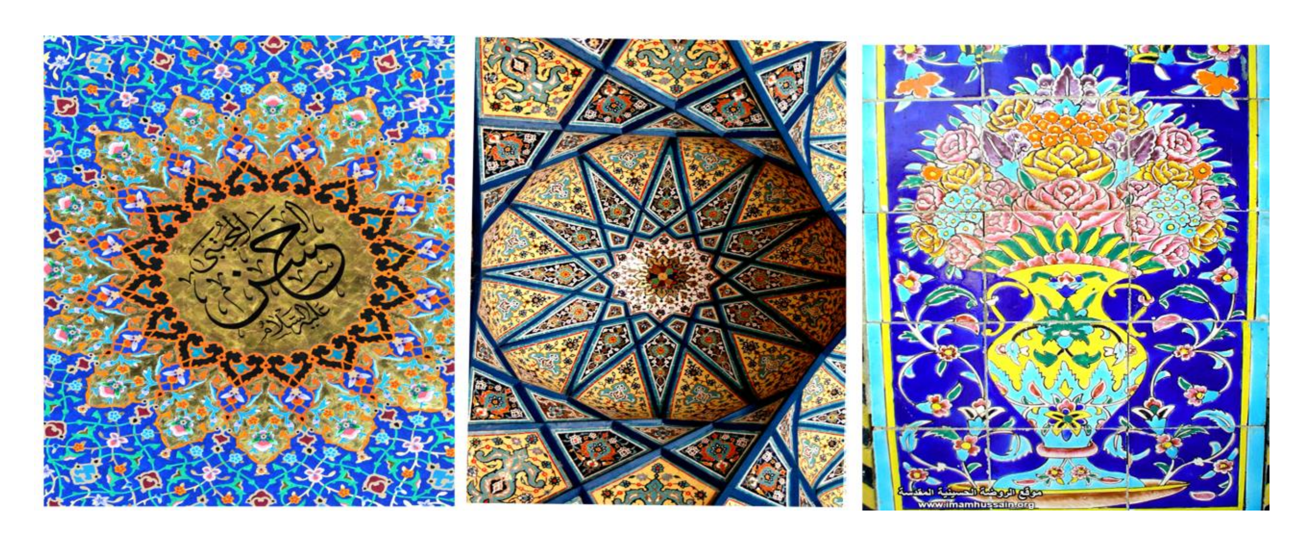
(٢) نبيل رشاد نوفل، **العلاقات التصويرية؛ بين الشعر العربي والفن الاسلامي**، مصدر سابق، ص٣٤.

يميل في ممارسته للفن إلى ما يتوافق مع هذه المنطلقات؛ وذلك عن طريق تجريد تعبيره من الارتباط بالواقع المحدود، وتحويل تصويره من المحاكاة المباشرة إلى محاكاة الجوهر [١].

ثانياً: التجريد الخالص (الزخرفة الإسلامية)

ان التجريد يتألف من مراحل، يبدأ من الاقل تجريداً، وهو الأقرب إلى الصورة الفنية المحسوسة، ثم يزداد تدريجياً وصولا إلى الاشكال التجريدية الخالصة الأقرب إلى الصورة الفنية الذهنية المتمثلة بالتكوينات الزخرفية الإسلامية، التي تبلغ اعلى درجات التجريد بالفن الإسلامي عامة، والتصوير خاصة، لهذا عمد الفنان المصور إلى رسم التكوينات الزخرفية في مصوراته؛ لترسيخ مفهوم الهوية الإسلامية لاعماله الفنية من جهة، ولتمسكه بالجانب التجريدي الخالص من جهة ثانية، لهذا نراه يزين مخطوطاته ومصوراته بالزخارف الهندسية والنباتية تارة بشكل تأطير، وتارة اخرى كأرضية لتصويراته، او وضعها بشكل انتشاري لملء الفضاءات تطبيقاً لمبدأ ملء الفضاء الذي يعد من قواعد التزيين الزخرفي. كما في الشكل(٤٦-أ إلى ٤٦-ج)

ولا شك ان ما تنطوي عليه ذات الاشكال الزخرفية من تقابل او تخالف، واجتماع للخطوط والاشكال او تفرق، واقترابها من نقطة مركزية او تباعد، وتسارع للإيقاع أو تباطؤ. كل تلك الاوضاع الشكلية كفيلة بإثارة النوازع النفسية إذا ما خاض الناظر اليها تجربة تأمل صادقة[٢]، فخطوطها وحركتها ذات دلالات متنوعة يتصل بها المتلقي من خلال التأمل والتفكر ثم التدبر بمفاهيمها ومعانيها.



الشكل(٤٦-أ-ب-ج)

---

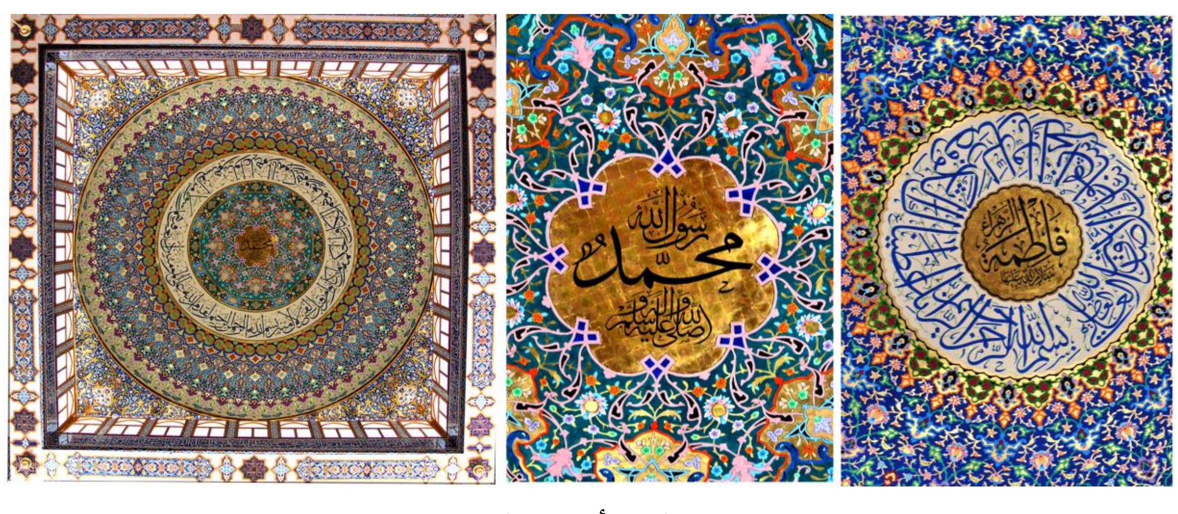
(١) ينظر: نبيل رشاد نوفل، **العلاقات التصويرية؛ بين الشعر العربي والفن الاسلامي**، مصدر سابق، ص١٠٩.

(٢) المصدر السابق نفسه، ص١١٢.

وعليه "ما اخال شيئاً[*] يمكنه ان يجرد الحياة من ثوبها الظاهر، وينقلنا إلى مضمونها الدفين مثل التشكيلات الهندسية للزخارف الإسلامية. فليست هذه التشكيلات سوى ثمرة لتفكير رياضي قائم على الحساب الدقيق، قد يتحول إلى نوع من الرسوم البيانية لأفكار فلسفية ومعان روحية، غير انه ينبغي الا يفوتنا انه خلال هذا الإطار التجريدي تنطلق حياة متدفقة عبر الخطوط، فتؤلف بينها تكوينات تتكاثر وتتزايد، مفترقه مرة ومجتمعة مرات، وكأن روحاً هائمة هي التي تمزج تلك التكوينات، وتباعد بينها ثم تجمعها من جديد. فكل تكوين منها يصلح لأكثر من تأويل يتوقف على ما يصوب عليه المرء نظره ويتأمله منها. وجميعها تخفي وتكشف في اية واحدة عن سر ما تتضمنه من امكانات وطاقات بلا حدود"[١].

ان للتكوينات الزخرفية مميزات عدة نذكر منها:

١. مبدأ تكثيف الزينة في المساحات المحددة: أي الافراط في شغل اقل المساحات بمنمنمات عديدة دقيقة ومتقنة، فتبدو الجدران من بعيد وكأنها مغطاة بسجادة حيكت بمهارة يدوية، ويرى (ديماند) بأن "الزخارف ذات مستوى واحد وتكسو السطح جميعه"[٢]، إلا أننا لا يمكننا أن نعمم هذه النتيجة على كل انواع الزخرفة فمنها الغائرة والبارزة والمسطحة. كما في الشكل(٤٧-أ-ب)



شكل(٤٧-أ-ب-ج)

٢. المتواليات المفتوحة(الاكتفاء الذاتي): وتعني الشكل المفتوح اللامتناهي، التي ترتبط بنزعة الاسراف بالزخرف، سواء في الفن الإسلامي او الاسلوب البياني للأدب العربي، فهو أسلوب لنسيج زخرفي متماسك من حيث المفردات الجمعية للوحدة الزخرفية، ومتكامل من حيث الوحدات المكونة للعمل

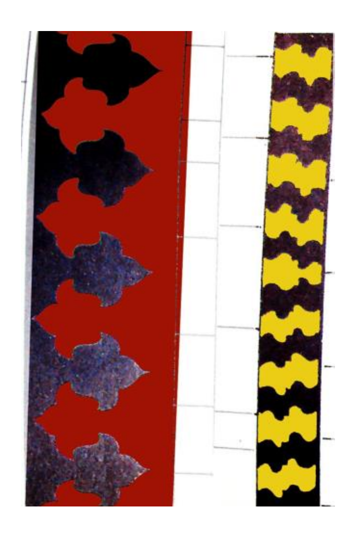
(*) المتحدث هو(هنري فوسيون).

(١) ثروت عكاشة، **القيم الجمالية في العمارة الاسلامية**، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨١، ص٣٩.

(٢) م. س. ديماند، **الفنون الإسلامية**، مصدر سابق، ص٢٦.

الزخرفي الكلي، ترتبط فلسفة هذه الفكرة بالتسطيح وشد العمل الفني بواسطة التكرار المتوالي والمتوالد إلى جميع جهات السطح التصويري للعمل الفني، وانعدام الحدود المتناهية للدلالة على الاستمرار بديالكتيك ايقاعي متكامل ومتوازن، الذي يُعد من خصائص التكوينات الزخرفية الإسلامية، وبما أن الفكر الإسلامي يعتمد على فكرة(اللامتناهي)؛ لهذا نجد تجليات هذه الفكرة بالأدب والتصوير الإسلامي التي تعد من أبرز خصائصه، التي تعتمد على إنشاء صورة فنية أدبية أو بصرية منفتحة على اشكال لا حصر لها غير متناهية مثل الأشكال الهندسية والتوريقات النباتية المتوالدة والشخصيات المرسومة بتكرارية مع احداث بعض التغيير بالحركة او اللون لتمييز الشخصيات بعضها عن بعض. وعليه تكتسب المفردات الجزئية المكونة للوحدة الزخرفية الواحدة، بفضل خاصية التوالي المفتوح، صورة فنية ذاتية لا تتأثر بانضمامها او انفصالها عن الوحدة الزخرفية المتكونة من مجموعة المفردات الزخرفية التي قد تتألف من خطوط هندسية(أطباق نجمية، ضفائر، أفاريز)، وتوريقات نباتية، وخط عربي، "أي ان الوحدات الزخرفية تجمع بين خاصيتين متعاكستين، الاولى: استقلال الوحدات بعضها عن بعض واكتفائها بنائياً، والثانية: قابليتها للالتحام بغيرها مكونة منظومة لا نهائية"[١]، اي انها تتمتع بقابلية الاكتفاء الذاتي، والامتداد؛ لتؤلف ابعاداً فنائية لانهائية للسطح التصويري الزخرفي، فالوحدات متفانية بذاتها على وفق مبدأ المتناهي، ومتفانية بامتدادها على وفق مبدأ اللامتناهي. كما في الشكل(٤٨-أ-ب-ج)





شكل(٤٨-أ-ب-ج)

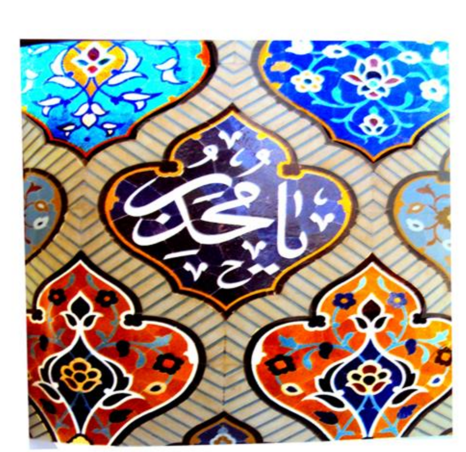
وعليه فالتكوينات الزخرفية الإسلامية تتمتع بطابع فنائي ذي وجهين متناهي ولا متناهي فالمتناهي يرتبط بالجانب المادي الدنيوي المتمثل بالمفردات الجزئية للوحدات الزخرفية، بينما يرتبط اللامتناهي بالجانب المعنوي المتمثل بالوحدات الزخرفية الممتدة والمتجددة بصيرورة لا نهائية ايقاعية، وكل هذا يقابل المقاطع المكثفة كلامياً

(١) نبيل رشاد نوفل، **العلاقات التصويرية؛ بين الشعر العربي والفن الاسلامي**، مصدر سابق، ص١٢٤.

المتناهية بذاتها التي تعبر عن معنى كلي شامل الصالح لكل زمان ومكان وهو اقل صورة يتمثل بها المقول، واللامتناهي بارتباط هذا المقطع بباقي المقاطع وصولاً إلى نهاية المقول، فالمقول سلسلة من الحلقات المترابطة والمتكاملة بحلقات متوالية مفتوحة، وحتى عند محاولة الأديب إغلاق موضوعه بتحديد بداية ونهاية، إلا أن مضمونه يبقى منفتحاً على متواليات مضمونية لا متناهية المعنى، مثله مثل المزخرف الذي يحاول وضع اطر لتكويناته الزخرفي التي تبقى لا متناهية داخل هذه الاطر.

٣. التكرار: يعد التكرار من أهم قواعد الزخرفة الموجود بالطبيعة مثل الاوراق النباتية التي تصطف مرة، وتتبادل بشكل متعاكس مرة اخرى بطابع نمائي كلما اقترينا من نهاية الغصن النباتي ومتصاغرة بالحجم، والتي نجد تمثلاتها بالتكوينات الزخرفية الإسلامية التي يبنيها الفنان المسلم اما باستخدام التكرار العادي او المتعاكس او المتبادل بالاستعانة بتكوينين زخرفيين، ليوقض المادة المستخدمة بالتصوير ويمثل الصورة الفنية كحلقة ممتدة ومتماسكة بحس موسيقي ايقاعي موحد من حيث الموضوع الكلي ومتنوع ومتجدد من حيث المفردات الجزئية، لـ"تنشق للفنان نافذة تطل على فسحة المتخيل... فمتى صاغ الفنان المسلم ما ليس بخاطر في بال او ما ليس حاصلاً في الوجود المعهود... من طريق احاجيه الفتانة، بحدود النطاق البشري."[١] كما في الشكل(٤٩-أ-ب)





شكل(٤٩-أ-ب)

٤. الوحدة والتنوع: ان الوحدة والتنوع مرتبطان بالتصوير الإسلامي، فقد تكون الوحدة فكرية بالتوجه الديني، أو الوحدة بالأسلوب التجريدي المبني على التسطيح والتحوير والطابع الزخرفي، او وحدة الهدف والغرض من رسم التصويرات الإسلامية؛ لتوضيح المخطوطات وما يرد بها من معلومات دينية او وثائقية تاريخية او علمية، وعليه ان هذه الوحدة لا تخلق الرتابة بل تُنتج التنوع الحاصل بمختلف المدارس الفنية، وحسب توجهات الاسر الحاكمة.

---

(١) بشر فارس، **سر الزخرفة الاسلامية**، مصدر سابق، ص٢٢.

فالوحدة الفنية التي تتمتع بها التحف الإسلامية تجعلنا ندرك هويتها دونما خطأ، بل إننا نستطيع التعرف على عصر كل عمل فني من خلال أسلوبه، فهذه الوحدة في الشخصية والهوية لا تتنافى مع التعددية والتنوع التي لا تؤثر في وحدة هذا الفن التي تبقى علامة هامة من علامات وحدة الشخصية الثقافية[١]. لهذا تمتاز الزخرفة الإسلامي بصفة التنوع والوحدة؛ لأنّ كل وحدة من الوحدات الزخرفية داخل مساحة هندسية هي كاملة في ذاتها تنسق أجزاؤها في وحدة فنية كلية تثير إحساساً جمالياً[٢]، فالوحدة الزخرفية تتحقق بعلاقة الجزء بالجزء وعلاقة الجزء بالكل، كما أن الإنسجام الكلي للعمل الزخرفي التصويري يُنتج الوحدة الكلية للعمل الفني.

٥. جمالية الغموض(البعد التأملي): ذكرها الكاتب(الكسندر) بأنها تؤلف الصورة الفنية الإسلامية "بمقتضاها في حيز وسط بين العالم الواقعي وبين عالم هندسي مجرد فهي قبل كل شيء تعبير اخر عن علاقة الضمير الإسلامي بالواقع... وتتصل عموماً بقضايا العلاقة بين الشكل والمضمون والظاهر والباطن في التعبيرات الفنية الإسلامية. فنحن نجدها تحت شكل اخر في الازدواج الغامض بين لغة العشق الارضي–التصوير الزخرفي– والعشق الالهي–التصوير اللغوي– في الشعر الصوفي الإسلامي عامة وفي الشعر الفارسي خاصة" [٣].

كل هذه المبادئ تجسد على وجه الخصوص الرمزية الدينية، وأن قراءة الفنان المسلم تستدعي وتستند إلى مرجعية دينية وثقافية واسعة، فهو يعتمد على الرمزية، والحوار الداخلي، فهو إيديولوجي متمرس، وتنضوي تحت نصه جملة من المفاتيح التي لم يتم الوصول إليها بسهولة[٤]؛ وبناءً عليه تميزت أبنية الحضارات القديمة برسم التكوينات الزخرفية بالمعابد بصورة معبرة عن فكرة الرمزية الدينية، إذ اعتمدت الاتزان والتكرار في نقوشهم ورسومهم الجدارية مع توزيعهم للقيم الضوئية بين مساحات أعمالهم الفنية التصويرية[٥]، التي تصور مشاهدهم الدينية بطريقة رمزية إبداليه كرسم الماء كدلالة عطاء الالهة، إذن تمتعت تكويناتهم الزخرفية بصورتين صورة

---

(١) ينظر: عفيف البهنسي، **الجمالية الإسلامية في الفن الحديث**، مصدر سابق، ص٣٢.

(٢) ينظر: أبو صالح الألفي، **الفن الإسلامي؛ أصوله فلسفته مدارسه**، مصدر سابق، ص٩٩–١٠٠.

(٣) الكسندر بابادوبولو، **جمالية الرسم الاسلامي**، مصدر سابق، ص١٩.

(٤) ينظر: بن هدي زين العابدين، **ترجمة الرموز الدينية**، ط٢، معهد الترجمة، الجزائر، ٢٠١٦، ص٣٩.

(٥) ينظر: أبو صالح الألفي، **الفن الإسلامي؛ أصوله فلسفته مدارسه**، مصدر سابق، ص٣٩.

فنية جمالية متناغمة، وصورة معنوية فكرية تتمتع بقيم ذات مضمون ديني مؤثر، ويعبر الفنان المصور القديم عن رؤياه الواقعية بدراسة خصائص الأشياء المحيطة ببيئته بعد إجراء بعض التعديلات الزخرفية، ليؤلف صورة معنوية ذات خصائص رمزية دينية ذاتية.

ليتضح الطابع الزخرفي بجلاء في زخرفة رسوم الخلفيات المعمارية بزخارف نباتية وهندسية وحيوانية، وتتضح الروح الزخرفية المجردة في استعمال الألوان الزاهية وتنسيقتها بطريقة زخرفية وتلوين الخلفية بلون ذهبي، حيث تتميز التصاوير العربية المملوكية بالمبالغة في الطابع الزخرفي المتأنق والبعد عن الواقع: ويتضح هذا في أسلوب التلوين إذ يكثر استخدام الخلفية المذهبة والتلوين بألوان فاقعة غير طبيعة، وتنسيقها بطريقة زخرفية بعيدة عن الواقع، دون مراعاة لتداخلها أو امتزاجها أو تدرجها(١). كما في المدرسة العربية.

ثالثاً: الرمزية الدينية

تتكون ثقافة أي مجتمع من مجموعة من الأنساق الدينية والعقائدية والدلالية للمعاني الرمزية، وتكمن قوة الرمز بكونه محملاً ومشحوناً بكم هائل من النظم الرمزية التراثية الثقافية والدينية للمجتمعات ذات الصلات المعرفية والدلالات المشتركة، فالدين يكشف لنا عمق التجربة الدينية للإنسان(٢). ويُعد كتاب القرآن الكريم رمز الدعوة المحمدية التي تكمن قوة رمزيته بقوة بيانه فهو نص الهي مقدس يسرد القصص ليخترق زمان ومكان الاحداث الماضية والمستقبلية، بينما تتجلى الرمزية الدينية بالتصوير الإسلامي بصورة مباشرة كتصوير المشاهد التاريخية الدينية مثل تمثيل قصة الإسراء والمعراج بالمدرسة التيمورية، او قد تتمثل بصورة غير مباشرة كرسم الفناء الواسع الذي ينتهي بقبة مدببة التي ترمز إلى نهاية الحياة الدنيا الفانية والتوجه إلى الحياة الآخروية الباقية، وتجريد رسوماته من مظاهر الحسيات واستخدام الشفافية لاختراق النظر لما وراء الاشياء، والبحث عن البعد المعنوي الذي يلي البعد المادي، كل هذا يُعد من مظاهر تجلي الرمزية الدينية في التصوير الإسلامي التي يغلب عليها عناصر التعبير الايحائي و الرمزي والوظيفة الأساسية لكل عمل أدبي او بصري ألا وهي الوظيفة الجمالية.

---

(١) ينظر: حسن الباشا، **فن التصوير في مصر الإسلامية**، مصدر سابق، ١٠٠-١٠١.

(٢) ينظر: بلال موسى بلال العلي، **قصة الرمز الديني؛ دراسة حول الرموز الدينية ودلالاتها في الشرق الادنى القديم والمسيحية والاسلام وما قبله**، اصدارات مركز الدراسات والوثائق، رأس الخيمة، ٢٠١٢، ص٣٣.

فالرمز سلاح الفنان المسلم المصور يعبر به عن مقاصده، وأفكاره على السطح التصويري بصورة فنية رمزية تحمل في طياتها خفايا مقاصده ومعانيه. فهو وسيلة الفنان لتوضيح مقاصده بدون التصريح بها، مما يجعل عمله يكتسب عمقاً فكرياً رمزياً وفنياً عالياً. وإن قوة الفنان بتوظيف الرمز تعتمد على السياق الذي يرد فيه الرمز فـ"الخيال هو الأداة الأولى للإبداع في الصورة الرمزية، فالنجاح في استخدامها يتعلق أساسا بالإيحاء ومقاربة الحقيقة دون مناقشتها. إن أهمية توظيف الرمز لا تكمن فقط في مجرد شحن الاشارات الرمزية وعقد المقارنات، إنما الابداع يتمثل في توظيف دلالات الرمز للتعبير عن القيم والمشاعر الانسانية الاصيلة"[١]. ونجد اشتغالات الرمز بالمدارس الإسلامية يظهر بجلاء مثل رسم الهالات التخيلية حول رؤوس الأشخاص بالمدرسة العربية ولم تكن الهالة ترمز إلى أي مظهر من مظاهر القداسة ربما المقصود منها هو رمزية جمالية لشد المتلقي نحو الرسم[٢]. كما ان تمثلات الراية في التصويرات الإسلامية إنما تدل عن الشجاعة والاقدام والثبات بأرض المعركة بوصفها رمز اسلامي كونها تحوي لون خاص او كتابة خاصة، أي إن الجمالية الرمزية لا تقوم بتوظيف الرمز فحسب، بل بقدرته التعبيرية عن العقيدة الدينية الإسلامية بصورة فنية معبرة. أي ان قوة الرمزية الدينية تتضح عن طريق توظيفه، والسياق الذي يرد فيه، فالفنان المسلم يسعى لمقاربته والتلميح له، فللرموز الدينية التاريخية أهمية خاصة في حياة المجتمع الإسلامي لما ترتبط به من أحداث مهمة ومواقف خالدة، لهذا يكشف الرمز عن العديد من المضامين والرؤى التي يصعب شرحها بطريقة مباشرة. وعليه تتألف خصائص فنون الأقاليم العربية من(الرمز والتجريد والحقيقة الفكرية والأسلوب الزخرف والدقة في الأداء)[٣].

رابعاً: الصورة بين الشكل والمضمون (علاقة النص اللغوي بالصورة الفنية البصرية)

لقد استعارت الجمالية الإسلامية بلاغتها من القرآن الكريم، فكما أن مضمون الكتاب وصياغته يتفاعلان لكي يشكلا معاً جمالية البلاغة القرآنية، كذلك فإن معاني الصيغ النباتية أو الهندسية في التصوير تتفاعل لكي تؤلف مع الشكل الاجمل بالتصوير الإسلامي. لقد كانت بلاغة القرآن البيانية ومضمونه الشامل الأساس النظري والفني لإبداع الخط العربي ليؤلف تحولاً رمزيا من الكلمة إلى الصورة، فالتصوير هو مضمون روحي وصورة معنوية[٤]، وقد تضافرت مجموعة من العوامل التي تؤكد الطابع الإسلامي للفنون البصرية منها العامل الديني،

---

(١) سردار أصلاني وآخرون ، **الرمز والاسطورة والصورة الرمزية في ديوان ايليا أبي ماضي**، مجلة الجمعية العلمية الايرانية للغة العربية وآدابها، مجلة فصلية محكمة، ع٢١، طهران، ٢٠١١، ص٢.

(٢) ينظر: حسن الباشا، **فن التصوير في مصر الإسلامية**، مصدر سابق، ص٩٦-٩٧.

(٣) ينظر: أبو صالح الألفي، **الفن الإسلامي؛ أصوله فلسفته مدارسه**، مصدر سابق، ص٤٨.

(٤) ينظر: عفيف البهنسي، **الجمالية الإسلامية في الفن الحديث**، مصدر سابق، ص٢١.

والعوامل الثقافية، والاقتصادية، والعلوم، والفنون وغيرها، إلا أن العامل الديني والثقافي كان لهما الأثر الأبرز فقد كان للدين الإسلامي أثر مباشر في توجيه الفنون البصرية الإسلامية[(١)]،إلا أن" الأقاليم العربية تتمثل فيها الوحدة الفكرية والإقليمية منذ أقدم العصور"[(٢)]. وعليه يتم تكوين الشكل في مدارس التصوير الإسلامية بصور شتى نذكر منها:

أ. محيط السطح التصويري للعمل الفني الكلي، وكالاتي:

١. الشكل جزء من المتن: إن صور مخطوطات المدرسة العربية تكون جزءاً من المتن، وليست ميداناً لإظهار المواهب الفنية للمصورين[(٣)]، فأصبح لا يحيط بالصورة إطار يفصل بينها وبين المتن؛ لأن المؤلف يدفع بكتابه إلى الخطاط أولاً ليترك مساحات بيضاء للمصور ليرسم الصور فيها حسب القصص والموضوعات[(٤)]. فمعظمها لا يحدها إطار، كما تمثل الأرض على هيئة خط مستقيم قد يتألف من أوراق نباتية محورة يخرج من هذا الخط شجرة صغيرة أو أفرع نباتية محورة. وإذا وجدت عمائر فإنها ترسم بطريقة تخطيطية اصطلاحية مبسطة[(٥)]. كما في الشكل(٤٤-ج) التي تتضمن نصين، الأعلى ينص على "يقولون أنهم من علماء الدين الأوفياء ، وانهم عين اليقين"، أما النص الأسفل "من يملك عربات تجرها الدواب"[(٦)]، وهما نصان متناقضان لموضوع واحد مندمجة مع التصويرة المرسومة.

٢. الشكل مستقل ومؤطر: من حيث التصميم العام والتكوين الفني أصبحت مدارس التصوير الاسلامية أكثر شكلية وهندسية تميل نحو الخطوط الرأسية[(٧)]. ودقة التفاصيل وبخاصة في رسم صور المخطوطات.كما في الشكل(٤١، ٤٢، ٤٤-أ)[(*)]

---

(١) ينظر: احمد عبد الكريم، **النظم الايقاعية في جماليات الفن الاسلامي**، ط١، دار اطلس للنشر والانتاج الاعلامي، القاهرة، ٢٠٠٧، ص١١.

(٢) أبو صالح الألفي، **الفن الإسلامي؛ أصوله فلسفته مدارسه**، مصدر سابق، ص٣٧.

(٣) ينظر: زكي محمد حسن، **التصوير في الإسلام عند الفرس**، مصدر سابق، ص٢٦.

(٤) ينظر: أبو الحمد محمود فرغلي، **التصوير الإسلامي؛ نشأته وموقف الإسلام...**، مصدر سابق، ص٨٤.

(٥) ينظر: حسن الباشا، **فن التصوير في مصر الإسلامية**، مصدر سابق، ص٩٦.

(٦) **شاهكارهاى نگارگرى ايران**، چاپ اول، ناشر: موسسه توسعه هنرهاى تجسمى معاصر وموزه هنرهاى معاصر تهران، تهران، ١٣٨٤، ص ١٣٥.

(٧) ينظر: محمد عبد العزيز مرزوق، **الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٤، ص٢٤-٢٥.

(*) تم تناول الشكل في الصفحة(١٦١) من متن البحث الحالي.

ب. التكوينات والاشكال التي يستعين بها الفنان المصور المسلم، وكالاتي:

١. سمة التحديد بخط بارز: لرسم شخصياته وكل ما يحيط بها من اشكال؛ كونه ابتعد عن العمق والتجسيم باستخدام الضوء والظل. كما في الشكل(٤٥-ب)[*]

٢. سمة التراكب: قد تبدو الاشكال فوق بعضها نتيجة تطبيق المنظور الروحي بدل المنظور الاوربي. كما في الشكل(٤٥-أ، ٤١)[**]

٣. السرد القصصي: تتمتع اشكال التصويرات الإسلامية بميزة السردية؛ كونه يحكي احداث واقعية تجعل المتلقي يفهم ما يدور في مضمون الحدث احياناً حتى دون قراءة ما كتب بالمخطوطة. كما في الشكل(٣٩-أ-ب-ج،٤١، ٤٢[***]،٥٠-أ-ب)

٤. الطابع الزخرفي: مثلت الاشكال من حيث الهيئة العامة بأسلوب زخرفي تجريدي، كما قد لا تخلو مخطوطة من التكوينات الزخرفية نباتية او حيوانية او خطية او مركبة. كما في الاشكال الواردة في هذا المبحث.

٥. القدرات التخيلية: حيث يرسم المصور المسلم أحداث غير موجودة بالواقع الحسي، كتصوير الحلم، والاحداث القرآنية مثل قصة الاسراء والمعراج ونبي الله يونس ببطن الحوت، او تصوير الجن والشياطين والملائكة والحيوانات الخرافية. كما في الشكل(٣٨-ب، ٣٩-ب، ٤٢، ٥١)

٦. عدم توافق نسب حجوم اشكاله داخل السطح التصويري لأعماله الفنية، فقد يكبر حجم البعيد او أي شخصية بوسط العمل الفني لتسليط الضوء على حدث معين. كما في الاشكال الواردة في هذا المبحث.

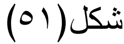


شكل(٥٠-أ)



شكل(٥٠-ب)





شكل(٥١)

(*) تم تناول الشكل في الصفحة (١٦٢) من متن البحث الحالي.

(**) تم تناول الشكل(٤٥-أ) في الصفحة(١٦٢) ، وشكل(٤١) في الصفحة(١٦١) من متن البحث الحالي.

(***) تم تناول الشكل (٣٩) في الصفحة(١٥٩) ، وشكل(٤١و٤٢) في الصفحة(١٦١) من متن البحث الحالي.

خامساً: التمثلات الواقعية واللاواقعية بفن التصوير:

أ. الابتعاد عن التمثيل الواقعي (التحوير): ان الباعث على التحوير لم يكن نابعاً عن عجز الفنان لمحاكاة الواقع فقد كان يصورها بكثير من التبسيط والبدائية دون أن يسعى إلى إضافة الوسائل التي تقرب هذه الأشياء والوجوه إلى حقيقتها فتجعلها في الصورة الثابتة أو في التمثال[١].

يبرز بجلاء بالتصوير الإسلامي الابتعاد عن العمق مثل الظل والنور، أي عدم محاكاة الطبيعة أو الواقع، لهذا تمتع بالروح الزخرفية. ويتضح هذا في إهمال تصوير المناظر الطبيعية وإغفال التعبير عن العمق أو التجسيم أو الظل والنور، وفي رسم النبات بطريقة زخرفية اصطلاحية، وتركيز العناية على الرسوم الآدمية ودون مراعاة لأي تناسب بينها، مع رسم الشخص الرئيس أكبر من سائر الرسوم الآدمية في التصويرة لتسليط الضوء عليها[٢]. كما في الاشكال الواردة في متن المبحث الحالي.

ب. اما التمثيل الواقعي: تظهر في المدرسة الإيرانية المغولية أثر الواقعية في المناظر الطبيعية الصينية. ويلاحظ على صور هذه المدرسة فضلاً عن الأثر الصيني في الرسم والتكوين، ومزيج في غطاء الرأس، فللمحاربين أنواع كثيرة من الخوذات، وللنساء قلنسوات مختلفة بعضها مزين بريش طويل، وللرجال ضروب شتى من القلنسوات والعمائم؛ تساعد هذه الرسوم على معرفة أنواع الملابس والمودات في القرن الذي رسمت فيه[٣]. لهذا تُعد المدرسة المغولية مدرسة واقعية تأثرت بالفن الصيني نظراً لميل سلاطين المغول لهذا النوع من الفن صورت المناظر الطبيعية والسحاب الصيني مراكزها في تبريز وبغداد وسلطانية، وتنوع أغطية الرأس وأشكال خوذات المحاربين. وأهم ما تعرضه هذه المدرسة الحياة العائلية ومجالس الشراب ومناظر الصيد. وتوضح كتب التاريخ والأدب بالصور. اما أجمل ما صور في هذه المدرسة المعارك الحربية، ذلك لأن حيوية الموضوع وما يقتضيه من انفعال وحركة أتاحت للفنانين حرية الوصول إلى تكوين ممتاز نتيجة خروجهم عن قواعد التكوين المألوفة في الموضوعات العادية[٤]. ومن حيث التكوين الفني والتصميم العام للصورة طغى على المدرسة الصفوية الأسلوب الواقعي[٥]. وامتازت

---

(١)عفيف بهنسي، **جمالية الفن العربي**، سلسلة عالم المعرفة، العدد(١٤)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٧٩، ص٧٣.

(٢) حسن الباشا، **فن التصوير في مصر الإسلامية**، مصدر سابق، ص٩٦-٩٧.

(٣) أنور الرفاعي، **تاريخ الفن عند العرب والمسلمين**، ط٢، دار الفكر، دمشق، ١٩٧٧، ص١٢٠.

(٤) ينظر: أبو صالح الألفي، **الفن الإسلامي؛ أصوله فلسفته مدارسه**، مصدر سابق، ص٢٣٨.

(٥) ينظر: أبو الحمد محمود فرغلي، **التصوير الإسلامي؛ نشأته وموقف الإسلام...**، مصدر سابق، ص٣٠٤.

صور المدرسة المغولية الهندية بالحجم الكبير والمساحة الواسعة مع رسم خلفياتها المعمارية ذات الطراز الهندي المحلى من مساجد ذات منارات طويلة ورشيقة وقباب بصلية مع مراعاة قواعد المنظور في رسوم الخلفيات المعمارية(١).

مما تقدم يتضح لنا أن معظم ما حصلنا عليه من مصورات لمدارس التصوير الإسلامي في مختلف مراحلها، هي صور توضيحية تشرح ما جاء في متن المخطوطة من موضوعات دينية او علمية أو تاريخية أو أدبية او جمالية؛ لذلك لجأ الفنان المصور المسلم إلى التجريد والتسطيح والتحوير والمنظور الروحي والطابع الزخرفي والرمزية الدينية والتأرجح بين الواقعية واللاواقعية وثبات وحدة الموضوع بالشكل والمضمون، ليُنتج عملاً تصويرياً نابعاً من رؤى العقيدة الإسلامية الممزوجة بنسب متفاوتة من الجناس المغترب للصورة الفنية الممثلة بصور جمالية متنوعة الأسلوب والمظهر، وهي تنبع من مصدر واحد هو فن التصوير الإسلامي لتثبت هويتها الفنية بخصائصها البارزة.

(١) ينظر: أبو الحمد محمود فرغلي، **التصوير الإسلامي؛ نشأته وموقف الإسلام...**، مصدر سابق، ص٣٦٦-٣٦٧.

ملخص الإطار النظري:

بعد استعراض مباحث الإطار النظري توصلت الباحثة إلى مجموعة مؤشرات تعرضها بالشكل الآتي:

١. يرتبط مصطلح الفناء بشكل وثيق بالثنائيات المترادفة المتوافقة او المتضادة مثل (المادي والروحي، الحياة والموت، الليل والنهار، الأبيض والأسود، الخير والشر).

٢. الإنسان كائن مركب؛ كونه يتألف من بعدين مادي وروحي، يمثل الجسم الجانب المادي، بينما تمثل الروح الجانب الملكوتي.

٣. إن الفناء المتوازن هو عملية توازن القوى الروحية والمادية لبنية موحدة متماسكة تصدر من فرد فرض سيطرته على بعديه، دون ان يتخلى عن أحدهما.

٤. يعد الموت أحد مرادفات الفناء، كونه ينقسم إلى اثنين: لا إرادي مادي وإرادي روحي، فالموت الإرادي الروحي يقصد به إحياء النفس بإماتة الشهوات، لبناء الحياة الأبدية، عبر التحكم بالانا الخفية للسمو الروحي (الارادة)، فهو موت للشهوات في حياة الانسان، اما الموت اللاإرادي المادي فهو إمّا فناء جزئي مثل: التحولات المادية كفناء العمر وتعاقب الليل والنهار، او فناء كليّ ماديّ والذي ينتهي بحتمية الموت.

٥. رسم بعض صورة الموت بالألوان، فمنهم من يرى إن (الأحمر) إشارة إلى مخالفة النفس، و(الأبيض) إشارة إلى ممارسة الجوع؛ لأنه ينوّر الباطن ويبيّض وجه القلب إذ من ماتت بطنه حييت فطنته، و(الأخضر) إشارة إلى صفة القناعة، و(الأسود) إشارة إلى الأذى والبلاء.

٦. إن الفناء المادي توجب ان تتبعه حياة اخرى ابدية باقية لا تفنى.

٧. ان لذخائر النفس لمُلاقاة الفناء مراتب تتسلسل بـ(١. مقام التوبة، ٢. الاخلاص في العبادة، ٣. إماتة الشهوات، ٤. الثبات في التغير، ٥. الاخلاق، ٦. الزهد، ٧. الاحسان)، وان هذا التسلسل تم بناؤه من أدنى مرتبة إلى اعلاها مرتبة وهو الاحسان.

٨. تتجلى الحركة التلقائية للإرادة في ترابط المقامات لسمو فناء الانا نحو الحق، وتُعد التوبة أولى المقامات ومفتاح كل حال، ولا تصح التوبة إلا بصدق المجاهدة، والسير نحو للحق.

٩. إن عبادة العارفين تبين معنى الاخلاص في عبادة الخالق، ليُصبح من ذخائر لقاء الفناء.

١٠. يؤدي الثبات في التغير إلى الفناء الروحي والبقاء في المقام، وهذه العملية هي صيرورة الروح المبدع بوصفها نفياً شاملاً للانا في الذات، ونفياً للذات في تجارب الفناء نحو الحق.

١١. يحدث الكمال عندما يُفنى فرد واحد اتجاه سائد عند العموم، بل قد يُهدم بعبقرتيه وعظمته تقاليد الجماعة من الأساس، ويغير حياة أمة، كما فعل رسول الله(صَلَّى اللهُ عَلَيهِ وآله وَسَلَّمَ) الذي أخرج الناس من الظلمات إلى النور.

١٢. علامة الزهد انتباه الانسان إلى مآل الدنيا، لذلك يترك ما فيها فيكون من ذخائر ملاقاة الفناء.

١٣. الإحسان فضيلة خلقية لا توجد إلا لدى ذوي النفوس السامية والمتفانية روحياً، وهو أما أن يكون ذاتيا يبقى ولا ينقطع، وأما أن يكون عرضيا ينقطع ولا يدوم.

١٤. ان اجتياز ذخائر النفس الروحية توصل إلى نتائج الفناء الروحي، وفرض السيطرة على اماتة العوارض الدنيوية، للوصول إلى أعلى مراتب الفناء الروحي، وهنا يتم الوصول إلى المعرفة الإشراقية، ثم ادراك السعادة

الحقيقية الباقية بعد فناء كل شيء، وصولاً إلى الكمال، وهي مرتبة الإنبياء وممن اختارهم الله من عباده المخلصين وخصهم بالولاية ومنهم الإمام علي(عَلَيهِ السَّلام).

١٥. تحقق السعادة الآخروية الكمال النفسي للفضائل عن طريق التعلم والنظر والتأمل، أما الكمال المطلق فهو للخالق فقط، فهو نهاية كل تمام.

١٦. يصل الإنسان إلى الفناء الروحي الارادي من خلال التسلسل بذخائره وصولاً إلى السعادة الحقيقة، وأن كلاً منها تُمثل صورة جلية من صور الفناء الروحي التي سنحصل على مقارباتها ما بين مقولات الإمام علي(عَلَيهِ السَّلام) والتصوير الإسلامي عبر التحليل.

١٧. تُعد الصورة الحسية نتاج الانفعال التواصلي، فكلما تصاعد انفعال الانسان كلما مال إلى رسم صوره بالحسية الابداعية، الا الامام على فيستعمل الكنايات والاستعارات بأصعب الظروف؛ كونه لا يتأثر بالانفعال.

١٨. إن القُدرة التوثيقية المُرتبطة بالصورة الفنية البصرية والبلاغية، والتي تسمح لها بتمثيل الحقيقة بشكل مناسب، تُدرك على أنها تمثل فضاء وزمن معينين.

١٩. تُعد مكونات وملونات الصورة التي تُغير الشكل الأكثر بساطة للملفوظ من الوسائل الأسلوبية التي ترتسم بأساليب البيان من كناية واستعارة ومجاز وتشبيهات حسية وعقلية؛ لتؤلف بنى فنية متماسكة ومتناغمة فجميع (الحروف والكلمات والالوان والخطوط) تُشكل وحدة عضوية للصورة الفنية البلاغية والبصرية.

٢٠. ان علم البيان يميز بين صور الكلمات المرسومة بأساليبه وبين صور الفكر المنظمة، وعليه فالصورة الفنية عُدت من أدوات الجدل والحُجاج من جهة، وبديعية تتزين بها الكلمات البلاغية وعناصر التشكيل البصري من جهة ثانية.

٢١. تتجلى حدود رسم الصورة الفنية البلاغية في التشبيه والمجاز، والدلالة النفسية والرمزية والذهنية.

٢٢. تتباين الصور بالأنواع والاشكال والوظائف سواء أكانت صور بلاغية مجردة تدرك بالتخيل، أو محسوسة تدرك بالحواس(البصر، الذوق، اللمس، السمع)، وتقابلها الواقعية بالفن البصري، وقد تكون مركبة من النوعين السابقين، لتتشكل الصورة الفنية بحسب التقنيات المستعملة للمنشئ.

٢٣. تمثل الصورة الفنية شكل الاحساس الذي يُغذي الوجدان، فيتصوره الانسان ليرسمه ذهنياً او بصرياً، لتُشغل بال الانسان بأنواع الصور بصرية كانت أم بلاغية.

٢٤. تتحدد تشكلات هوية الصورة الفنية بوساطة المستوى المكون، والمستوى الحامل بوصفه وحدة بلاغية مُدركة، ليتسنى للمؤول كشف المكون والحامل، وعليه يتم كشف الرسائل الأيقونية بواسطة المؤول لتحديد متواليات العمليات البلاغية (لتحديد التقارب، التقاط تباين، والوظيفة الإفهامية).

٢٥. تتناول تحليلات الصورة الفنية، والظواهر البلاغية، تُشكلات الصلة بين المُنتج وطريقة الانتاج، بين النص والقراءة، بين تجسيد الصورة وتخيل الشيء المعني عندما تغدو الصورة رسماً خيالياً قابلاً للإدراك الحسي يُصبح لها حضوراً فاعلاً.

٢٦. إن عملية رسم الصورة الفنية تتم في البلاغة بأحد اساليب البيان المعروفة، وهي (التشبيه، الاستعارة، المجاز، والكناية)، لتُسهم القضايا البلاغية بالصورة الفنية الادبية على رسم التكوين البلاغي.

٢٧. يُصنف التشبيه بثلاثة انواع: حسي، عقلي، ومركب، وله ثلاثة اطراف رئيسة وهي: (المشبه، المشبه به، ووجه الشبه) فالتشبيه الحسي طرفاه حسيان؛ كونه يدرك بالحواس (بصري، ذوقي، لمسي، سمعي)، والتشبيه العقلي طرفاه عقليان، أما طرفا التشبيه المركب فهما مختلفان، ويدخل ضمن التشبيه الوهمي والوجداني، والاخير ما يدرك بالوجدان(اللذة، الألم، الشبع، والجوع).

٢٨. للصورة الاستعارية مكونات بنائية تتمثل في المستعار والمستعار منه والمستعار له، وتُستعمل بحسب قدرة المُنشئ في انتاج صور جديدة مبتكرة، والاستعارة على نوعين: (مكنية وتصريحية)، فالمكنية مالم يصرح فيها بلفظ المشبه به مع ذكر لازمة من لوازمه، أما التصريحية ما صُرح فيها بلفظ المشبه به.

٢٩. يُسهم المجاز بمتعة التأمل لدى المتلقي لاستيضاح مضمر النص، ويقسم على: (المجاز المرسل وعلاقاته: سببي، مسبب، جزئي وكلي، والمجاز العقلي يرتبط بالتأويل ارتباطاً وثيقاً بعلاقة: سببية، مكانية، زمانية، مصدرية).

٣٠. تفيد الكناية باستعمال كلمات في غير معناها بصورة جديدة مبتكرة ومجردة من معناها الاصلي، لتُشير للمعنى المطلوب لتُعبر عن مضمون الصورة الفنية غير المباشرة، فهي فن بياني لرسم الصورة الفنية، وهي اما عن موصوف او صفة او نسبة.

٣١. ان بنية الصورة الفنية البصرية تتشكل من عناصر التكوين الخاضعة لأسس التنظيم الجمالي؛ لتُنتج معاً انتقالات الصورة الفنية البصرية من الواقعية إلى المجردة ثم المركبة.

٣٢. تتصل دراسة العناصر التصميمية بالمكونات البنائية للتصوير الاسلامي، كونها مرتبط بأواصر التنظيم الجمالي؛ لإنتاج صورة فنية بصرية ذات تشكلات متنوعة من مدرسة تصوير اسلامية إلى أخرى، ومن هذه العناصر نذكر: (النقطة، الخط، الشكل، اللون، الحجم، الفضاء، والملمس)، المنتظمة حسب (التكرار والايقاع، التوازن، والوحدة والتنوع، الانسجام، التباين والتضاد، السيادة، والتناسب)، كما تربطها علاقات هي: (التراكيب والتماس والاختراق، التدرج والانتقال المفاجئ، التشابه والاختلاف، القرب والبعد، الشفافية والعتمة، ...).

٣٣. تُعد الحركة والثبات من الجوانب التصويرية المهمة في كل العلاقات مع الاسس، ليتأمل المتلقي الأفكار المجردة، مثل(المرونة بوضع الالوان، الرشاقة بالرسم، القوة بالتنفيذ، والحركة الحيوية) كمثيرات للاستمتاع الجمالي إذ تمتزج العناصر مع الأسس للاستمتاع الوجداني.

٣٤. تُرتسم الصورة الفنية بأساليب بيانية، تصل الفكرة سريعاً إلى المتلقي بالتشبيه الحسي؛ كونه أبسط أنواع التصوير، فهي اداة من ادوات التعبير سواء كانت كلاماً او رسماً.

٣٥. تكون الصورة للمنشئ هماً مركزياً سواء اكانت صورةً بيانيةً أم صورةً مرسومةً؛ لان النتيجة هي تكوين منظر صوري ملون بشكل وأحاسيس المنشئ رساماً كان أم شاعراً حتى تؤدي الصورة وظيفة إفهامية للمتلقي.

٣٦. تؤدي كل الصور الفنية البلاغية والبصرية ابعاداً نفسية وجدانية؛ كون الصورتين تحمل دلالات خارجية ترتبط بالتكوين البنائي، واخرى دلالة داخلية ترتبط بمضمون المُنشئ.

٣٧. تتمتع مقولات الإمام علي(عَلَيهِ السَّلَامُ) بخصائص ادبية بلاغية متنوعة البنى والألوان الأسلوبية، وهي: (التكثيف الكلامي، الصيرورة، الاستباق والاسترجاع، توافق صور محاكاة المخاطب لمقتضى الحال، الحِجَاج، التبئير، الجناس، التوافق لوحدة النسق العضوية).

٣٨. تنظم الوحدة العضوية النسيج الدلالي بصورة متماسك ما بين معاني الكلمات التي يحملها النص وبين مضمونها المقصود، وكل خصائص البلاغية للإمام علي(عَلَيهِالسَّلَام) انما تبنى على وفق وحدة عضوية وموضوعية متماسكة ومتوافقة لترسم الصورة الفنية الادبية بصور متنوعة البنى البيانية.
٣٩. يتأثر فن التصوير والبلاغة ببعضهما بمكونات تركيبة فنية متوافقة مع الزمن والمكان اللذين يظهران فيه بطابع سردي يروي قصص العصر، وكأن فن التصوير مرآة لذلك العصر الذي انبثق منه بصحبة البلاغة.
٤٠. تتصف مدارس التصوير الاسلامي بمجموعة مميزات وسمات نذكر منها: (التجريد، التجريد الخالص في الزخرفة الاسلامية، الرمزية الدينية، الصورة بين الشكل والمضمون، التمثلات الواقعية واللاواقعية بفن التصوير).
٤١. لجأ الفنان المصور المسلم إلى التجريد والتسطيح والتحوير والطابع الزخرفي، ليُنتج عملاً تصويرياً نابعاً من رؤى العقيدة الاسلامية الممزوجة بنسب متفاوتة من الجناس المغترب، وهي تنبع من مصدر واحد هو فن التصوير الاسلامي لتثبت هويتها الفنية بخصائصها البارزة.
٤٢. التجريد العام ما يحدث تماس مع الصورة الفنية المحسوسة، الذي يتمثل في الفن الاسلامي عامة وفن التصوير الاسلامي خاصة.
٤٣. التجريد الخالص للصورة الفنية الذهنية يتمثل بالتكوينات الزخرفية الاسلامية، التي تبلغ اعلى درجات التجريد بالفن الاسلامي عامة، والتصوير خاصة.
٤٤. الرمزيـة الدينية، تكمن في قوة الرمز بكونه محملاً ومشحوناً بكم هائل مـن النظم الرمزية الـتراثية الثقافية والدينـية للمجتمعات.

ثانياً: الدراسات السابقة:

لا توجد دراسات سابقة –على حد علم الباحثة– تعمل على تقارب أو تماس أو توافق لرسم الصورة البلاغة والبصري، أو أية دراسة تجمع البلاغة بالفن؛ كونها دراسة مبتكرة حديثة.

الفصل الثالث

(إجراءات البحث)

أولاً : مجتمع البحث

ثانياً : عينة البحث

ثالثاً : منهج البحث

رابعاً : أداة البحث

خامساً: الوسائل الرياضية والإحصائية المستخدمة

سادساً : تحليل العينة ومناقشة نتائجها

الفصل الثالث / اجراءات البحث

أولاً: مجتمع البحث: تألف مجتمع البحث من مجتمعين، وكالآتي:

١. المجتمع النصي البلاغي: يشمل النصوص البلاغية في كتاب نهج البلاغة الذي جمعت فيه مقولات الإمام علي(عَلَيهِ السَّلام) والتي تحوي كلمة(الفناء) ويبلغ عددها (٣٠)[١] نص.

٢. المجتمع البصري: ويتضمن أعمال التصوير الإسلامي، ويبلغ عددها (٢٢٧) عملاً فنياً بصرياً، صنفتها الباحثة بالشكل الآتي: (٢٩ تصويرات رحلة الاسراء والمعراج[٢]، ٤٧ تصويرات قصص الانبياء والمرسلين[٣]، ٣٨ تصويرات قصص أهل البيت(عَلَيهِم السَّلام)[٤]، ٦٦ تصويرات المعارك والموت[٥]، ٤٧ تصويرات الرموز الدينية[٦]).

وتم حصر المجتمع النصي البلاغي، وفقاً للمسوغات الآتية:

١. لم يتم استبعاد أيٍّ من النصوص التي تحوي كلمة (الفناء) بصورة مباشرة وصريحة؛ كونها لم تكرر أشكالها ومضامينها بتمثيلها للفناء؛ وذلك للحصول على نتائج تحقق هدف البحث من مقاربة الصورة الفنية البلاغية مع البصرية.

٢. اخذت الباحثة معنى (الفناء) الصريح عبر ذكر هذا المصطلح ضمن مقولات الإمام علي(عَلَيهِ السَّلام)؛ كون جميع مقولاته في كتاب (نهج البلاغة) تتضمن معنى الفناء ان لم يكن بشكل صريح، فهو بشكل ضمني، الا انّ الثاني يصعب دراسته بشهادة اهل الاختصاص.

---

(١) ينظر ملحق رقم(١) المجتمع النصي.
(٢) ينظر ملحق رقم(٢) المجتمع البصري الاسراء والمعراج.
(٣) ينظر ملحق رقم(٣) المجتمع البصري الانبياء والمرسلين.
(٤) ينظر ملحق رقم(٤) المجتمع البصري قصص اهل البيت (عَلَيهِم السَّلام).
(٥) ينظر ملحق رقم(٥) المجتمع البصري المعارك والموت.
(٦) ينظر ملحق رقم(٦) المجتمع البصري مشاهد الرموز الدينية.

٣. اخذت الباحثة الجمل التي تسبق كلمة الفناء والتي بعدها؛ ليتسنى لها استيضاح معنى الفناء الوارد في المقولة.

٤. كلمة الفناء الواردة في مقولات الإمام علي(عَلَيهِ السَّلام)، قد تؤول بأكثر من معنى نظراً لورودها في المقول الواحد أكثر من مرة.

وتم حصر مجتمع الصورة البصرية وفقاً للمسوغات الآتية:

١. تنوع الأسلوب والموضوع المتبع بتجسيد صور وأنواع الفناء، وذلك بغية الحصول على نتائج تحقق هدف البحث في مقاربته مع المجتمع النصي البلاغي.

٢. استبعاد النماذج غير كاملة التوثيق، والمعرضة للتلف، وغير الواضحة، ويبلغ عددها(١٩٧) تصويرة.

٣. بعد التقصي أمكن أيجاد تبويب منطقي لمواضيع التصوير الإسلامي والتي يمكن ان يكون مفهوم الفناء ذا فاعلية في بنائها. يتبين في الجدول الآتي:

ت	مواضيع التصوير	مجموع الأعمال البصرية لكل موضوع
١.	رحلة الاسراء والمعراج	٢٩
٢.	قصص الانبياء والمرسلين	٤٧
٣.	قصص اهل البيت(عَلَيهِم السَّلام)	٣٨
٤.	صور المعارك والموت	٦٦
٥.	المشاهد الدينية	٤٧
مجموع الأعمال الفنية البصرية لمجتمع البحث		٢٢٧

جدول مجتمع الصورة البصرية

ثانياً: عينة البحث:

١. عينة البحث الاصلية

تم اعتماد المجتمع النصي البلاغي بأكمله أي بنسبة (١٠٠%)، وبواقع (٣٠) مقولة، أما المجتمع البصري فتم اختيار (٣٠)(*) عملاً بصرياً كما في الجدول الآتي:

ت	رحلة الاسراء والمعراج	قصص الانبياء والمرسلين	قصص اهل البيت(عَلَيهِم السَّلام)	صور المعارك والموت	المشاهد الدينية
١.	عقوبة العابثين بمال اليتيم	احياء الرجال عن طريق النبي عيسى(عَلَيهِ السَّلام)	غدير خم	كيخسرو افراسباب مأساة الانتقام الدموي لسياوش	جمشيد وخورشيد
٢.	معراج النبي الكريم(صَلَّى الله عَلَيهِ وآله وَسَلَّمَ)	خطُبة امير المؤمنين(عَلَيهِ السَّلام) من السيدة فاطمة(س)	خيبر من قبل الامام الامير(عَلَيهِ السَّلام)	التحدث باسم الشيطان	خطوة الرجل الثابتة بالأيمان
٣.	الرسول راكباً البراق يزور جهنم برفقة جبرائيل ١	النبي نوح(عَلَيهِ السَّلام) يشرف على بناء السفينة	نوم امير المؤمنين علي(عَلَيهِ السَّلام)في سرير النبي الكريم(صَلَّى الله عَلَيهِ وآله وَسَلَّمَ)	وفاة الإسكندر	ظهور الثعبان على جانبي الضحاك
٤.	الرسول راكباً البراق يزور جهنم برفقة جبرائيل ٢	معجزات النبي موسى(عَلَيهِ السَّلام)	قتل العفاريت بواسطة امير المؤمنين علي(عَلَيهِ السَّلام)	ورقة من خمسه نظامى	بناء مسجد سمرقند
٥.		سجود الملائكة للنبي ادم(عَلَيهِ السَّلام)	الامام الامير(عَلَيهِ السَّلام) في معركة مع التنين	الامير النمر يقتل فتاة الحليب	حج اسكندر
٦.		سليمان على العرش		اسير اخر للضحاك في جبل دماوند	بكاء المجنون على جثة ليلى
٧.				معركة رستم مع خان الصين	
٨.				بيت الحداد	
٩.				ساحة معركة تيمور وسلطان مصر	

جدول أسماء اشكال عينة الصورة البصرية لكل موضوع

(*) ينظر ملحق رقم(٧) اشكال عينة المجتمع البصري مع اشكال المخططات، علماً ان هذا العدد(٣٠) جاء مطابق مع عدد النصوص(٣٠) عن طريق الصدفة.

أي بنسبة (١٣,٨ %) وبصورة العينة الطبقية التناسبية ذات الاسلوب العشوائي(*)، كما مبين في الجدول الآتي:

المواضيع	العدد في المجتمع	العينة بنسبة (١٣,٨ %)
رحلة الاسراء والمعراج	٢٩	٤
قصص الانبياء والمرسلين	٤٧	٦
قصص اهل البيت(عَلَيهِم السَّلام)	٣٨	٥
صور المعارك والموت	٦٦	٩
المشاهد الدينية	٤٧	٦
المجمـــــــــوع	٢٢٧	٣٠

جدول نسب عينة الصورة البصرية

٢. عينة البحث الاستطلاعية

لغرض التأكيد عن وجود المقاربة الفنية للصورة بين مقولات الإمام علي(عَلَيهِالسَّلام) والتصوير الإسلامي ثم اخذ كل المقولات البلاغية كعينة وتطبيق الاداة عليها في الاستطلاع مع العينة الاستطلاعية للصورة البصرية، كون المقولات البلاغية للإمام علي(عَلَيهِالسَّلام) فيها التشبيه، الاستعارة، الكناية، المجاز، الصيرورة، الاستباق

(*) وهي الطريقة التي يتم بموجبها تناسب حجم الطبقة مع حجم المجتمع في استخراج العينة فتسمى(العينة الطبقية التناسبية) وهذا النوع من نظام العينة يتيح المجال بصورة افضل للتمثيل بين(مجتمع البحث وعينته) طبقاً لقوة ومقدار كل فئة أو طبقة. وفيه يتم أستخراج عدد نماذج العينة عبر تطبيق المعادلة (نسبة العينة المراد استخراجها× عدد الطبقة ÷ المجموع الكلي للمجتمع)، أما الاسلوب العشوائي المنتظم يتم عن طريق أختيار النماذج لكل طبقة على اساس قسمة مجموع النماذج على عدد نماذج العينة المراد استخراجها للحصول على مساحة انتظام لنماذج العينة.

والاسترجاع، التبئير، الحجاج والحال والمقام، اما الصورة البصرية فقد تم اخذ المتبقي من العينة الاصلية وبواقع عمل واحد لكل موضوع، أي بواقع (٥) أعمال تم اختيارها بصورة عشوائية.

ثالثاً: **منهج البحث**:

اتبعت الباحثة المنهج الوصفي بأسلوب التطبيق التحليلي للمضمون، الذي يهتم بدراسة وتحليل محتوى وسائل الاتصال المتنوعة مثل النصوص والرسوم والنحوت والأفلام وغيرها، مما يندرج تحت وسائل الاتصال، ويستند هذا المنهج على حقيقة وجود ارتباط وتلازم بين الإطار العلمي للبحث (أي الفكر النظري) وبين الواقع العملي (أي المجال التطبيقي)، مما يسمح بالمزج بين النظريات التي تفسر الظواهر مع التطبيق العملي؛ كونه الأنسب والأكثر موائمة لتحقيق هدف البحث الشامل.

رابعاً: **أداة البحث**:

١. **ضوابط بناء الاداة**: بعد أطلاع الباحثة على ما ورد في الاطار النظري وبالخصوص ملخصه مع الاعتماد على توجيهات مشرفي وخبرة الباحثة المتواضعة، تمكنت الباحثة من بناء أداة مناسبة تلائم بحثها وعينته؛ لأجل تحقيق المتمثل بـ(تعرف مُقاربة الصورة الفنية للفناء ما بين مقولات الإمام علي بن أبي طالب(عَلَيهِ السَّلَام) والتصوير الإسلامي)، وكما يأتي:

أ. قامت الباحثة ببناء استمارة تحليل المحتوى بصيغتها الأولية(*) بصورة عمودية تخص الصورة الفنية للفناء بمقولات الإمام علي بن أبي طالب(عَلَيهِ السَّلَام) معتمدة على الخصائص الأدبية والبلاغية مع بعض اساليب رسم الصورة الادبية والبلاغية، وكان عدد فقراتها الرئيسة(١٠) فقرات، وهي: (١. الاستعارة وتقسم إلى ثلاث: مكنية، تصريحية، تمثيلية، ٢. المجاز وينقسم على اثنين: كلي سببي ومكاني وزماني، جزئي سببي ومكاني وزماني، ٣. الكناية، ٤. التكثيف، ٥. الصيرورة الزمانية والمكانية، ٦. الاستباق والاسترجاع، ٧. التبئير وينقسم إلى اثنين: المعنى والكلمة، ٨. الجناس وينقسم إلى اثنين: تكرار المعنى ناقص وتام وتكرار الكلمة ناقص وتام، ٩. الحجاج وينقسم إلى أربع التبادل المتوازن والمنطقية وحجة ظاهرة ومضمرة، ١٠. مقتضى الحال وينقسم على مراعاة المقام ومراعاة الحال الذي يشمل ثلاث صورة أطناب وإيجاز ووجداني)، اما بناء الاستمارة بصورتها الافقية فقد اعتمدت الباحثة على بعض اليات الصورة البصرية المرسومة مع بعض سمات التصوير الإسلامي، وشمل التقسيم الافقي(٦) فقرات رئيسة وهي: (١. دلالات الاشكال وتنقسم إلى ثلاث: واقعية ومجردة ومركبة، ٢. التجريد الخالص للشكل ويضم: التسطيح والاختزال والتجريدات الهندسية، ٣.الايقاع ويضم: الشكل

(*) ينظر ملحق رقم(٨) استمارة تحليل المحتوى بصيغتها الاولية.

زمانياً ومكانياً واللون زمانياً ومكانياً، ٤. مركز الرؤيا ويضم: الشكل واللون، ٥. التكرار ويشمل ثلاث: الخط والشكل واللون، ٦. التوازن والانسجام ويضم ثلاث: الخط والشكل واللون).

ب. صدق الاداة: بعد ان بنت الباحثة استمارة التحليل بصورتها الأولية، قامت الباحثة بعرض الاداة على عدد من المختصين وذوي الخبرة(*) في مجال التربية الفنية والفنون التشكيلية والبلاغة والنقد للنظر فيها وتقويمها، والحكم على صلاحية فقراتها عبر ابداء رأيهم في استبدال أو حذف أو أضافة بعض الفقرات تماشياً مع هدف البحث، وكالآتي:

١. الاضافة: بعد عرض الفقرات الطولية على الخبراء تم أضافة فقرة رئيسة وهي (التشبيه الحسي والعقلي) للفقرات الطولية ليُصبح عددها (١١) فقرة بدل(١٠). اما الفقرات العرضية المتعلقة ببنائية الصورة الفنية للفناء في التصوير الإسلامي فقد تم اضافة (الحركة) كفقرة رئيسة لتُصبح عدد الفقرات الرئيسة (٧) بدل(٦) وتم تقسيمها إلى ثلاث: الخط والشكل واللون، كما تم إضافة الخط على فقرة مركز الرؤية، فضلاً عن اضافة الدلالة الايحائية

٢. الحذف والاستبدال: بعد عرض الفقرات الطولية تم حذف فقرات فرعية من الاستعارة وهي التمثيلية لتشمل فقرتين بدل ثلاث، كما تم تعديل فقرات المجاز الحسي عن طريق حذف قسميه الجزئي والكلي وابدالهما بالحسي وتم تقسيمه إلى سببي مكاني زماني، وعقلي وتم تقسيمه إلى مسبب وجزئي وكلي.

٣. التعديل: بعد عرض الفقرات الطولية تم تعديل فقرة مقتضى الحال إلى الحال والمقام مع بقاء الصورة الثلاث ايجازي واطنابي ووجداني، اما الفقرات العرضية رفع كلمة الانسجام ليبقى اسم الفقرة التوازن فقط.

وبذلك أصبحت الاداة بصيغتها النهائية بعد حصولها على نسبة أتفاق الخبراء (٨٨،٣٨%) وتعد مثالية في القياس، بحسب معادلة (كوبر) وهي نسبة اتفاق مقبولة للصدق.

(*) أ.د. علي شناوة وادي، اختصاص طرائق تدريس الفنون، جامعة بابل/ كلية الفنون الجميلة.
أ.د. كاظم مرشد ذرب، اختصاص تربية فنية، جامعة بابل/ كلية الفنون الجميلة.
أ.د. كامل حسون القيم، اختصاص الاتصال الجماهيري، جامعة بابل/ كلية الفنون الجميلة.
أ.د. كامل عبد الحسين النداوي، اختصاص فنون تشكيلية، جامعة بابل/ كلية الفنون الجميلة.
أ.د. عباس علي الفحام، اختصاص البلاغة والنقد، جامعة الكوفة/ كلية تربية بنات.
أ.م.د. علي مهدي ماجد، اختصاص تربية تشكيلية، جامعة بابل/ كلية الفنون الجميلة.
أ.د. ايمان مطر مهدي السلطاني، اختصاص النقد الحديث، جامعة الكوفة/ كلية تربية بنات.
أ.م.د. وفاء عبد الامير الصافي، اختصاص البلاغة والنقد، جامعة الكوفة/ كلية تربية بنات.
أ.م.د. امل الخاقاني، اختصاص بلاغة ونقد، جامعة الكوفة/ كلية تربية بنات.

ولنتبين طريقة اشتغالات هذه الاداة فمثلاً نأخذ أحد الفقرات الطولية مثل التشبيه ونرى مدى تقارباته مع الفقرات العرضية، ولا يُشترط هنا ان تتفق بالإجماع الفقرة الطولية مع العرضية فلربما نجد مقاربة واحدة ثابتة، ويتم تفنيد البقية حسب نسبة تقارب المقولات مع التصوير الإسلامي ضمن فقرات الاداة.

ج. **ثبات الاداة**: لحساب الثبات بين المحللين تم تطبيق معادلة (سكوت)؛ وذلك لغرض التأكد من بناء الأداة، لهذا قامت الباحثة بتطبيقها في تحليل عدد من العينة الاستطلاعية بالاشتراك مع محلل آخر(*)، وذلك بعد مرور أسبوعين من تاريخ بناء الأداة، وكانت نسبة الاتفاق بين الباحثة والمحلل (٨٥%) ثم أعادت الباحثة تحليل تلك العينة مع محلل ثانٍ(**) فكانت نسبة الاتفاق (٨٨%) وبذلك فقد جاءت نسبة الاتفاق بين التحليل الأول والثاني بمقدار (٨٦,٥%) وهو ثبات مثالي للأداة، وبذلك أصبحت الاداة جاهزة للتطبيق (***).

سادساً: **الوسائل الرياضية والإحصائية المستخدمة**:

(أ) النسبة المئوية.

(ب) معادلة كوبر (Cooper)[1]، لحساب نسبة الاتفاق بين الخبراء لفقرات استمارة التحليل:

$$= \frac{\text{نسبة الاتفاق}}{\text{نسبة الاتفاق + نسبة عدم الاتفاق}} \times ١٠٠$$

(ج) معادلة سكوت (Scoot)[2] ، ولقد استخدمت لحساب ثبات الأداة :

$$N = \frac{Po - Pe}{1 - Pe}$$

إذ أن:

N = معامل الثبات.

Po = مجموع الاتفاق الكلي بين الملاحظين.

Pe = مجموع الخطأ في الاتفاق.

(*) أ.م. د. تسواهن تكليف، اختصاص تربية تشكيلية، جامعة بابل/ كلية الفنون الجميلة.

(**) ا.م.د. دلال حمزة، اختصاص تربية تشكيلية، جامعة بابل/ كلية الفنون الجميلة.

(***) ينظر ملحق رقم(٩) استمارة تحليل المحتوى بصيغتها النهائية.

(1) Cooper, Jand: Measurement and analysis, 5th ed., halt Rinehart and Winton, New York, 1963, p. 27.

(2) Ober, Richard, L. and al: Systematic Observe atonal of teaching, an introduction Analyses of instrumental starleye Appeal Englewood cliffs, H, Tprentico – Hall , 1971, p. 125.

سابعاً: تحليل العينة ومناقشة نتائجها:

اولاً: التشبيه الحسي والعقلي: استعمل التشبيه بعدة مواضع من مقولات الإمام علي بن أبي طالب(عَلَيهِ السَّلام) والتصوير الإسلامي ، نذكر منها:

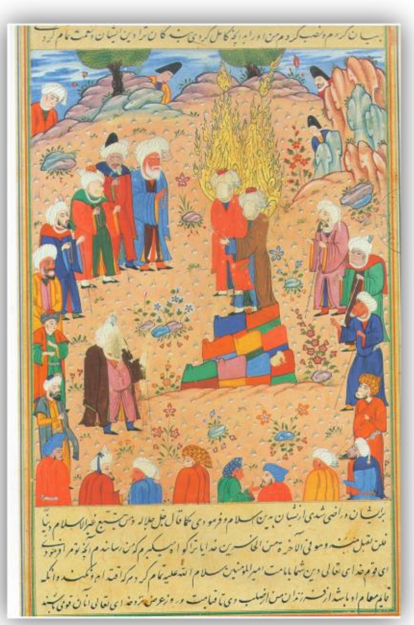
١. ان التشبيه مرة يُدرك بالحواس الخمس، ومرة يدرك بالعقل والتفكر، ومرة بكليهما معاً ويسمى(المركب) ففي النص(٢) الخطبة(٤٥) نجده قائلاً: "**وَالدُّنْيَا دَارٌ مُنِيَ لَهَا الْفَنَاءُ، وَلِأَهْلِهَا مِنْهَا الْجَلَاءُ، وَهِيَ حُلْوَةٌ خَضِرَةٌ وَقَدْ عَجِلَتْ لِلطَّالِبِ وَالْتَبَسَتْ بِقَلْبِ النَّاظِرِ فَارْتَحِلُوا مِنْهَا بِأَحْسَنِ مَا بِحَضْرَتِكُمْ مِنَ الزَّادِ**"[1]، ففي مقطع "**وَهِيَ حُلْوَةٌ خَضْرَةٌ**" تشبيه عقلي من حيث ربط معنى الكلمة بالمعنى المقصود، فالدنيا مفهوم ذهني هنا وحسي يستعمل حاستي الذوق بالحلاوة، والبصر بالخضرة، يربط الدنيا المشبه، بالحلوة المشبه به، ووجه الشبه اللون الأخضر المريح للعين والمسر للقلب الذي يجذب ويشد الناس إلى الماديات الواقعية الزائلة والفانية، مع تكرار الحرف الاخير(ةِ) لإحداث ايقاع سماعي بصري في آن واحد. بينما وردت الصورة المكانية بالتصويرة الموسومة **(غدير خم)**[2] شكل(١) بصورة فنية جلية من تلوين الأرضية بلون بني صحراوي كتشبيه حسي بصري متماشياً مع حقيقة مكان الحدث الصحراوي، فكانت الصورة تجمع ايحاءً بين المشبه اللون البني والمشبه به صحراء مكة ووجه الشبه الطابع الصحراوي، مع تصوير شجرتين بطابع واقعي شكلي ولوني، إشارة رمزية إلى النبي محمد(صَلَّى اللهُ عَلَيهِ وَآلِهِ وَسَلَّم) والإمام علي(عَلَيهِ السَّلام)؛ كونهما كهذين الشجرتين التي تمد جذورهما تحت الأرض بثبات، وعزيمة، ونرى أنّ المصوِّر لم يكمل رسم أعلى الشجرتين كإيماءة منه إلى انتمائهما إلى العالم الأخروي الباقي من جهة، بينما تعبر الجذور عن ارساء دعائم الدين في هذه الدنيا الفانية من جهة ثانية، ليعمل النص الشكلي والمضموني بمركز رؤية موحد ومنظم؛ ليؤدي وظيفة إفهامية حسية عقلية. كما نلحظ بعض الصخور والأزهار الممثلة بصورة واقعية، مع حسَّ ذوقي بتوزيع أشكال وألوان شخوصه ذات الزي العربي مع سحنة الوجوه العربية، عمل

---

(١) **نهج البلاغة، خطب، رسائل، كلام، وصايا، عهود، حكم، ومواعظ**، ١-٤، ط١، الخطبة٤٥، شرح: علي محمد علي دخيل، العتبة الكاظمية المقدسة، ٢٠١٢، ص٨٥.

(٢) مخطوطة احسن الكبار، ٩٨٨هـ ق، قصر القلعة. (**شاهكارهای نگارگری ایران**، چاپ اول، ناشر موسسه توسعه هنرهای تجسمی معاصر وموزه هنرهای معاصر تهران، تهران، ١٣٨٤، ص٢١٤).

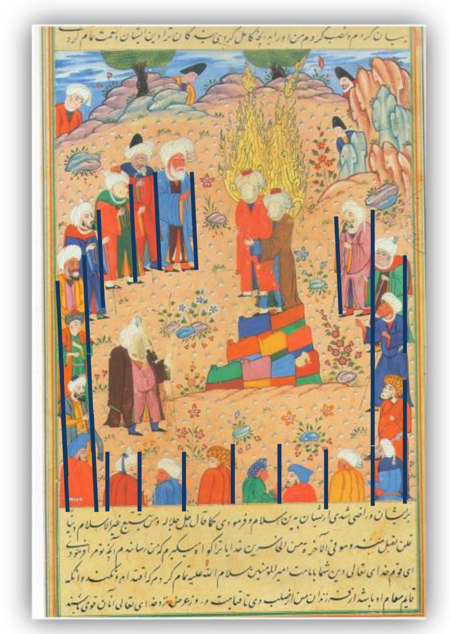
المصوِّر على توزيع شخوصه بصورة دائرة منتظمة؛ ليعبر عن اللامتناهي من خلال منح النبي الولاية للإمام من بعده لكي لا تخلو الأرض من حجة بعده بصورة تكرارية لامتناهية لتنتقل الإمامة من واحد إلى آخر على مرّ الزمان، فلا يمكن أن يبقى الناس من دون موجه لهم كما في الشكل(١-أ).



شكل(١)



شكل(١-أ)



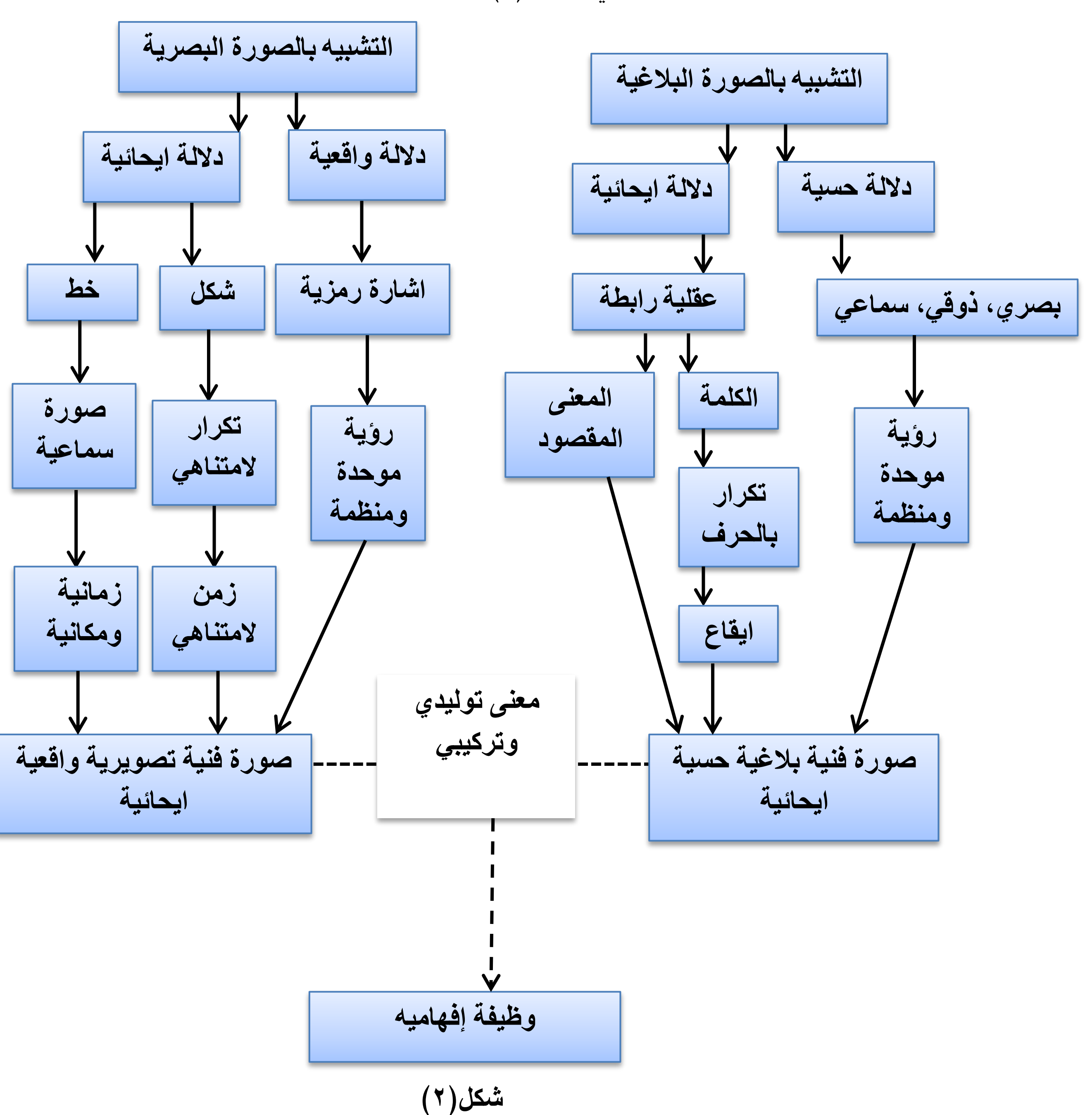
شكل(١-ب)

ونلحظ أربعةُ أشخاص خلف التلال بحركة خطية منحنية ومتصلة بالدائرة كدلالة ايحائية حسية سماعية، وكأنّهم من بعيد يسمعون الحدث من جهة، أو ان الحاضرين تناقلوا الخبر فوصل إلى من هم أبعد منهم زمانياً ومكانياً؛ لتتألف بذلك حركة إيقاعية بشكل الشخوص زمانية ومكانية.

احتل مركز الرؤية بالصورة الفنية النبي(صَلَّى اللهُ عَلَيهِ وآلهِ وَسَلَّمَ) والإمام(عَلَيهِ السَّلام) وسط العمل التصويري من جهة، كما احتلا مركز الدائرة من جهة ثانية، لنلحظ رفع النبي(صَلَّى اللهُ عَلَيهِ وآلهِ وَسَلَّمَ) للإمام(عَلَيهِ السَّلام) إلى الأعلى كتشبيه حسيّ بصري عن رفع مكانة الإمام علي(عَلَيهِ السَّلام) إلى مركز الولاية من بعد خاتمَّ الأنبياء ليقول: "من كنت مولاه فهذا علي مولاه".

أما التكرار فقد تمَّ بناؤه بصورة إيقاعية مع حركة الشخوص الواقفة جنباً إلى جنب لمعرفة هذا الخبر المهم الذي جمعهم من أجله النبي(صَلَّى اللهُ عَلَيهِ وآلهِ وَسَلَّمَ)، فنجدُ الاشخاص الأربعة على جانبي التصويرة يقفون وسط خطين عموديين ذي تكرار متوازن على جانبي التصويرة مع بعض التغييرات بحركات أيديهم لإضفاء الحركة بالشكل.

إنَّ التشبيه باستعمال اللون البلاغي والتصويري يعمل على زيادة الوقع النفسي لدى المُخاطب بإيقاع متواصل لانطباع واقعي فانٍ، لتسليط الضوء على مركز الرؤية التي يريد أنْ يصلها المنشئ للمتلقي وبأبسط صورة واقعية تدرك بحواس البصر والسمع والذوق، لترتبط الصورة الفنية التشبيهية بالمستويين التوليدي والتركيبي؛ لإيضاح المعنى والافهام المنطلق من الباثّ إلى المتلقي من دون غموض بل يتلقاها بصورة فنية قصدية مباشرة. كما في الشكل(٢)



شكل(٢)

يتبين من الشكل(٢) الآتي:

التشبيه في صورة الفناء البلاغية	**مقاربة**	**التشبيه في صورة الفناء البصرية**
الدلالة الحسية	←	الدلالة الواقعية
الحواس(بصر، ذوق، سماع)	←	أشاره رمزية
رؤية موحدة	←	رؤية موحدة
صورة فنية بلاغية حسية ايحائية	**معنى توليدي** ← **وتركيبي**	صورة فنية بصرية واقعية ايحائية
	وظيفة إفهامية	

وعليه تقابل دلالة الأشكال الحسية بالتشبيه البلاغي دلالة الأشكال الواقعية البصرية، وهنا يتبين ان لهما المعنى ذاته، الا انهما مختلفان في الاداة، فالدلالة الحسية أداتها الكلمات المعبرة عن الحواس، بينما أداة الدلالة البصرية الأشكال والألوان المعبرة عن الاشارة الرمزية، لينتجا رؤية موحدة ترسم الصورة الفنية الحسية البلاغية والواقعية البصرية، بمعنى توليدي وتركيبي حسب الاداة المستعملة.

اما الغرض فهو الوظيفة الإفهامية؛ لإيصال المعلومات المقصودة إلى المتلقي، والتي تشترك بها الصورتان، عبر أساليب رسم الصورتين البلاغية والبصرية.

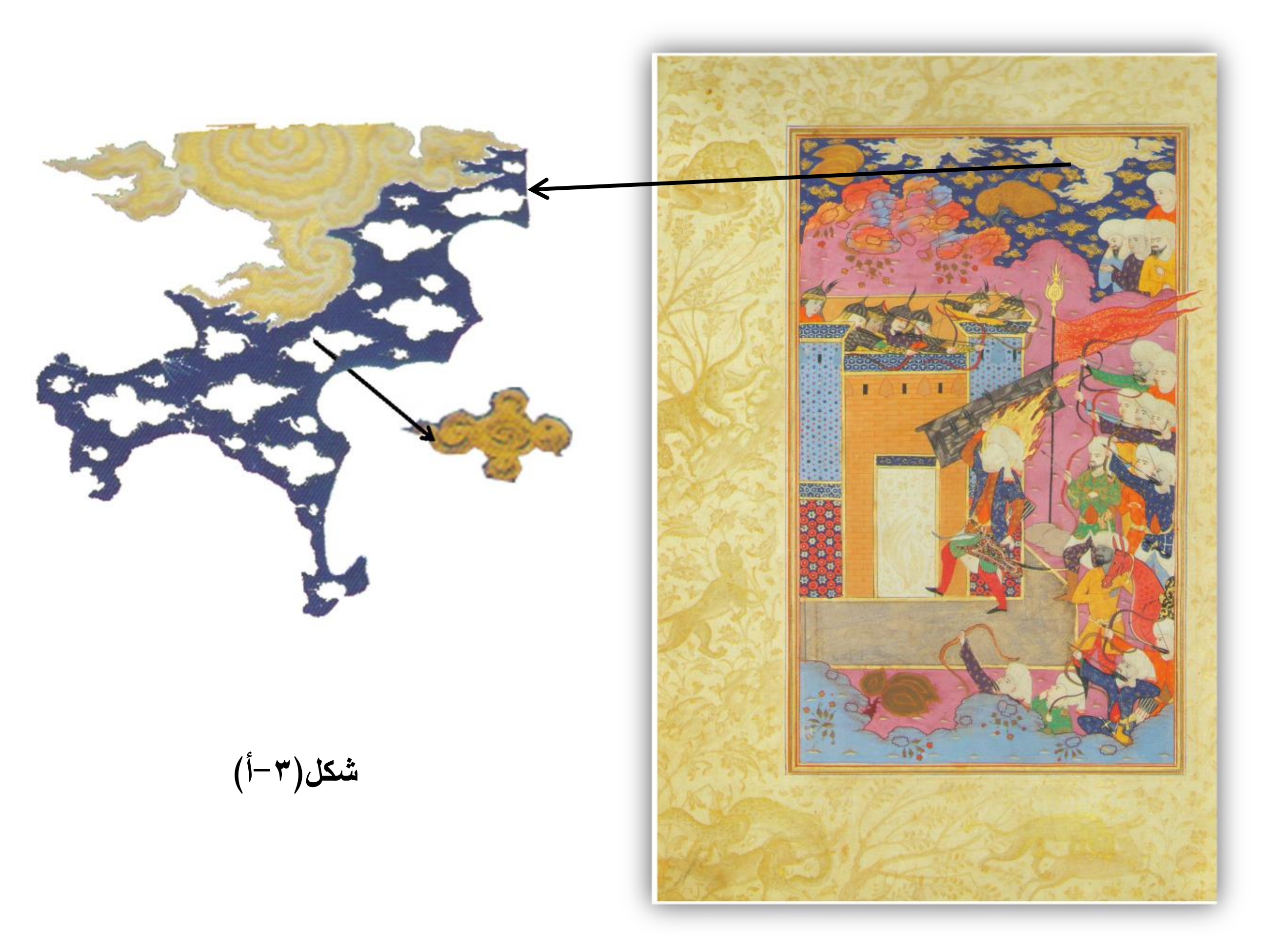
٢. النص(٨) الخطبة(١٠٩) ورد "**أَمَّا بَعْدُ: فَإِنِّي أُحَذِّرُكُمُ الدُّنْيَا فَإِنَّهَا حُلْوَةٌ خَضِرَةٌ حُفَّتْ بِالشَّهَوَاتِ... غَرَّارَةٌ غُرورٌ مَا فِيهَا، فَانِيَةٌ فَانٍ مَنْ عَلَيْهَا، لَا خَيْرَ فِي شَيْءٍ مِنْ أَزْوَادِهَا إِلَّا التَّقْوَى**".

يكرر هذا التشبيه العقلي "**فَإِنَّهَا حُلْوَةٌ خَضِرَةٌ**" باستعارة الحلاوة والخضار التابعتين لحاستي الذوق والبصر، مع تكرار الحرف الأخير (ة) لكلا الكلمتين، والشعور من خلالهما باللذة، ووجه الشبه اللذة، كنوع من التأكيد على أنَّ هذه الدنيا الغرارة فانية لا محالة، تجذب الناس كما تجذب الأرض المخضرَّة المزهرة والمثمرة المزخرفة ذات الألوان البراقة الانظار، ويكمل التشبيه بنوع من التوسع بالمفهوم؛ كون التشبيه أقصر الوسائل البيانية التي تؤدي وظيفة إفهامية لأكثر الناس بساطة، فقد ورد "**حُفَّتْ بِالشَّهَوَاتِ**" أي إنَّ هذه الدنيا مليئة بالمغريات والملذات المادية الفانية التي تسحب الناس إلى نعيم قليل لا يدوم فإنَّ كل مصاديقها المادية فانٍ عبر الزمن، يحدث بإيقاع متسارع أو متباطئ بحسبِ الارادة الالهية، فان ذكر هذا المفهوم بالنص يؤدي إلى عملية إيقاعية فكرية لتذكر مصاديق المفاهيم الآخروية الباقية.

إنَّ وسيلة التعبير المباشرة هي الأقرب إلى البيئة الحسية المحتوى، فهي عملية تبئير لرؤية المتلقي نحوها بصورة قصدية مباشرة، ممّا يفعل من رغبته ليتوصل إلى باقي المفاهيم المضمرة في النص البلاغي؛ ليعمل التشبيه مع الاستعارات والكنايات بالنص نفسه بحركة إيقاعية انتقالية من وسيلة بيانية إلى أخرى مكون تنوع أساليب رسم الصورة الفنية البلاغية بتحولات لانهائية ترمز إلى الفناء الروحي المنتسب إلى العالم الآخروي الباقي. ويتجلى هذا بوضوح بالعمل الموسوم(**خيبر من قبل الامام الامير**(عَلَيهِ السَّلام))[١] شكل(٣)، إذ نشاهد التصوير الواقعي بأشكال شخوصه بملامحهم العربية إلّا أنّ المصوِّر المسلم كبر حجم الإمام علي(عَلَيهِ السَّلام) كتعبير تشبيهي حسيٌ بصريٌ ذي دلالة ايحائية، فالمشبه (الإمام) والمشبه به (الحجم الكبير)، ووجه الشبه امتياز الحجم الكبير بالقوة والمتانة والصلابة، فهو تشبيه رمزي للقوة الجسدية، كما نجد السماء مليئة بالتكوينات الزخرفية الذهبية مع اللون الأصفر كالرياح العاصفة على ارضية زرقاء شكل(٣-أ) كناية عن أنَّ هذا اليوم هو يوم عصيب على المسلمين.

---

(١) من المجلد الاول للساهر الحبيب، اوائل القرن ١١، قصر القلعة. (**شاهكارهاى نگارگرى ايران**، چاپ اول، ناشر موسسه توسعه هنرهاى تجسمى معاصر وموزه هنرهاى معاصر تهران، تهران، ١٣٨٤، ص١٨٢-١٨٣).

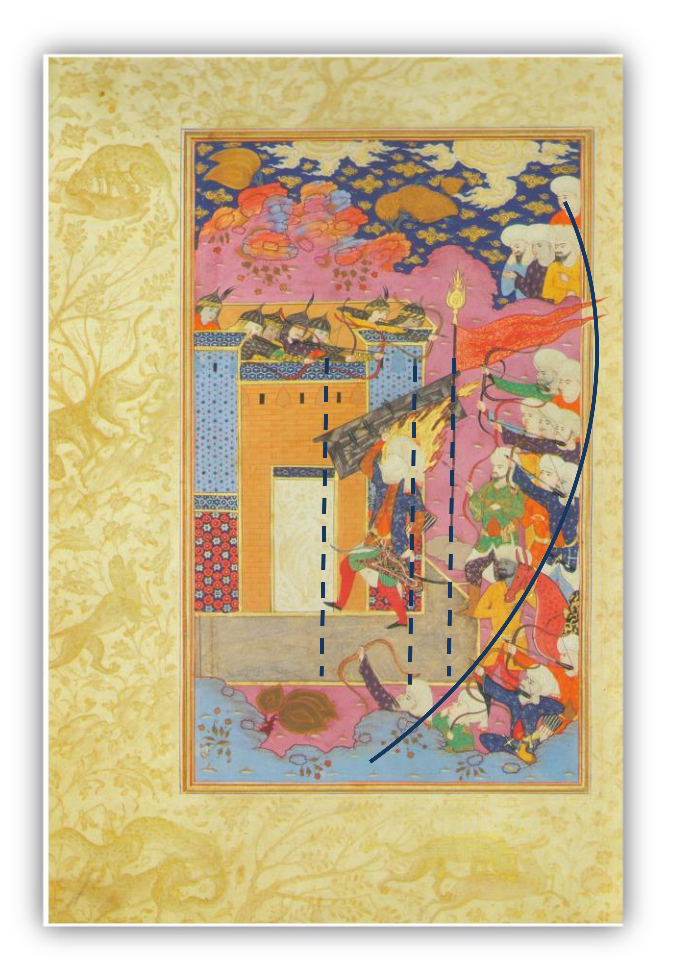


شكل(٣-أ)

شكل(٣)

لهذا وضع المصوِّر شكل المخلص بوسط التصويرة بصورة فنية عمودية متحركة ومتوازنة مع الخط العمودي للراية؛ ليحتل مركز الرؤية، وهي عملية تبئير لتسليط الضوء عليه، وباقي الشخوص عُدت ثانوية بإحاطتها له على خط منحني واحد دلالة ايحائية تشبيهية عقلية عن عجزهم عن التقدم بمستوى المخلص، فجمع الشخوص هم المشبه والخط المنحني هنا هو المشبه به ووجه الشبه هو انعدام الصلابة والثبات بوجه الطغاة شكل(٣-ب).

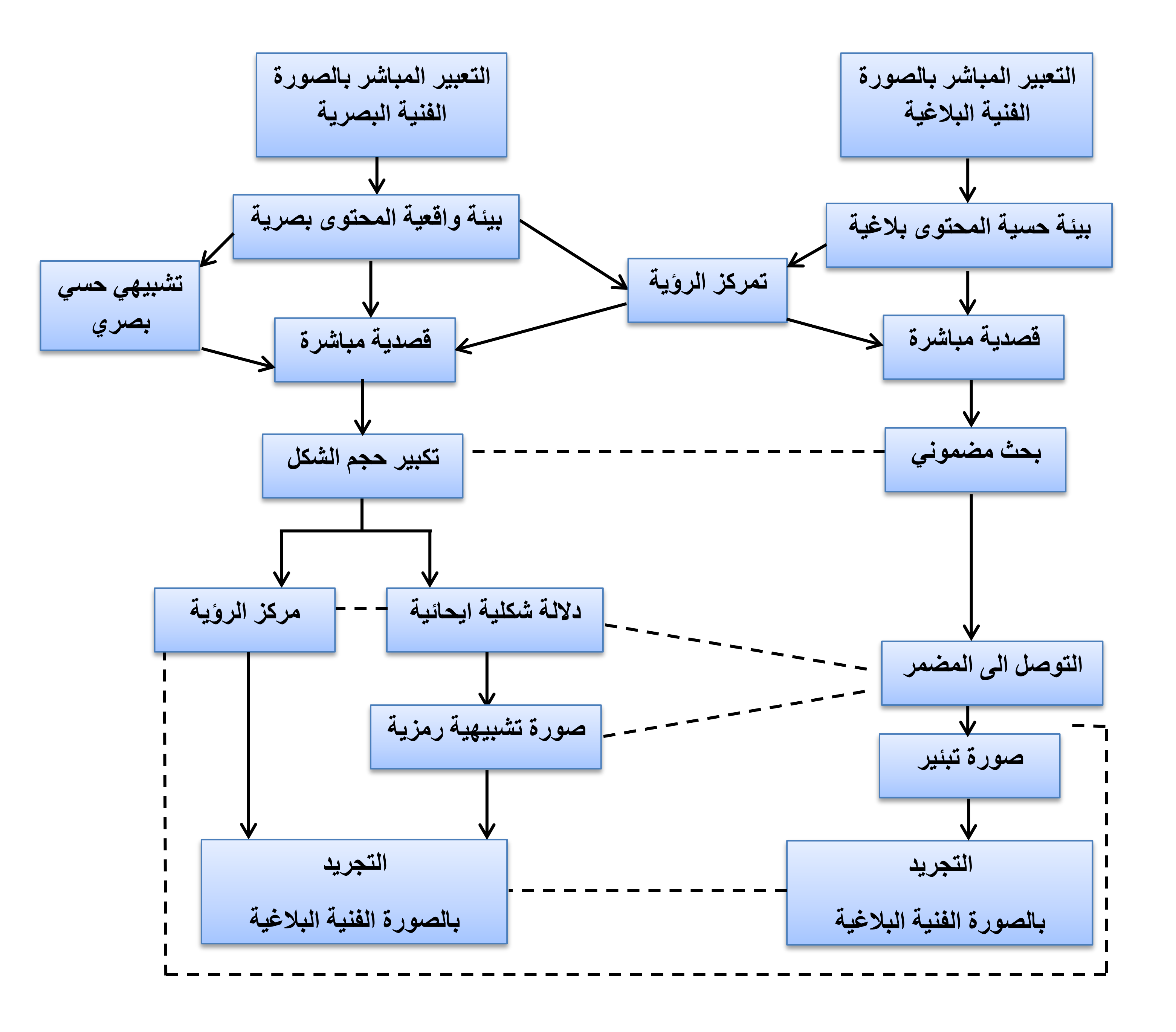
ومن الواضح أنَّه كان يتقدمهم بشجاعة حاملاً باب خيبر التي قلعها ورفعها لحماية باقي الجيش من سهام العدو، ممّا يؤدي وسيلة إفهامية عن حجم الباب الكبير على الرغم من تصويرها بشكل صغير مقارنة بحجمها الواقعي؛ وذلك لغرض مجازي سببي جمالي زخرفي متوازن مع باقي مكونات عمله التصويري، فهو صلب ثابت لا يأبه للموت نظراً لارتباطه بالفناء الروحي.



شكل(٣-ب)

ويقابل الطابع التكراري بالحروف والكلمات الطابع التكراري غير المنتظم من حيث الشكل والحجم بشكل الريح مع الأشجار المنحنية كصورة تشبيهية حسية بصرية تمثل أرض الحدث. وعند تأمل اللون توحي الألوان الذهبية والصفراء للرياح ذات الخطوط اللولبية مع الأرضية الوردية والملابس الملونة بألوان مبهجة ومسرة ونقية وكأنّها صورة فنية بصرية تنقل مشاعر وجدانية بالنصر، لهذا نلحظ اللون الوردي مع محيط جيش المسلمين دلالة ايحائية تشبيهية منتزعة من أحوال البهجة والسرور بالنصر المحتمَّ من جهة، والتفاف اللون الوردي فوق رؤوس يهود خيبر إنّما يدل على تمكن جيش المسلمين منهم بشكل كليٍّ من جهة ثانية.

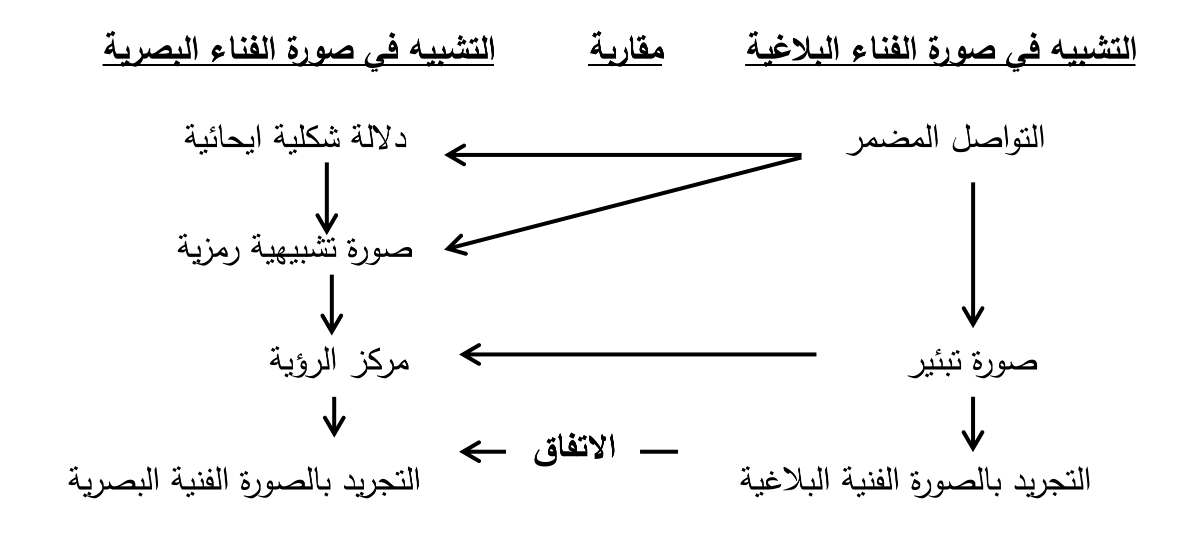
وعليه فإنَّ النص ينتقل من التشبيه الحسي والعقلي إلى المجاز العقلي والمرسل بعلاقة سببية، ثم يصل إلى التجريد الخالص مع الكناية. كما في الشكل(٤)



شكل(٤)

يوضح الشكل(٤) المقاربة من خلال التعبير المباشر لتصوير الفناء المادي والروحي، كونه يستمد تبلوره من التشبيه الحسي والعقلي، لهذا تكون وسيلة التعبير مباشرة، ليتجلى التعبير المباشر بالصورة الفنية البلاغية باستعمال بيئة حسية المحتوى لتمثيل الفناء المادي والروحي، بينما استعملت الصورة الفنية البصرية بيئة واقعية مع تشبيه حسي بصري؛ لتتوافق مع رسم الصورة البلاغية بهذه النقطة.

وعليه اتفقت الصورتان بالقصدية المباشرة، إلّا أنّهما تختلفان بوسيلة التعبير الفني، إذ عبرت الصورة الفنية البلاغية ببحث يهدف إلى التواصل المضمر للمقروء، ليفرض صورة بؤرية للمضمون المضمر، ليؤلف التجريد بالصورة البلاغية، بينما عَبّرت الصورة البصرية بدلالات الأشكال عبر تكبير حجم الشكل فضلاً عن التبسيط والاختزال والتصغير؛ لمنح الصورة الفنية دلالة شكلية ايحائية ومركزية في الوقت نفسه، لترسم صورة تشبيهية رمزية تقابل التواصل المضمر بالصورة البلاغية، وكالآتي:

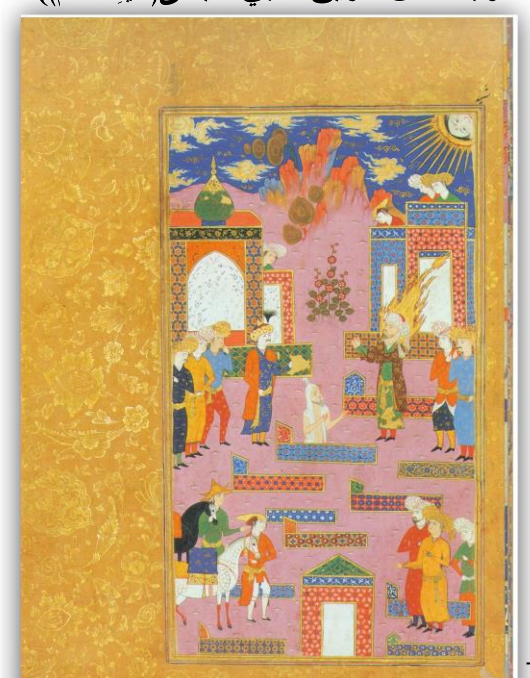


٣.ورد الفناء بالتشبيه بدلالة ايحائية في النص(٩) الخطبة(١١١) " **وَعُمُرٍ يَفْنَى فِيهَا فَنَاءَ الزَّادِ، وَمُدَّةٍ تَنْقَطِعُ انْقِطَاعَ السَّيْرِ.**"

وهنا يتضح لنا أنَّ النص تمَّ بناؤه على وفق التشبيه الحسي العقلي أي مركب، فعمر الإنسان سائر نحو الزوال والفناء كونه مرتبطاً بالإيقاع المتباطئ والمتسارع الزمني المادي الفاني، فالمشبه العمر والمدة، والمشبه به هو فناء الزاد بمعنى الطعام وانقطاع السير، ووجه الشبه الفناء السريع لهذه الماديات الفانية، وكأنَّ الإنسان يعبر طريق بسرعة فإنَّ عمره الزمني المادي، سوف يفنى بالسرعة نفسها بحركة إيقاعية بالفكرة من جهة، وبحروف الكلمات من جهة ثانية، وهي صورة فنية استباقية زمنية لما سيؤول إليه أمر البشر جميعاً بصورة حتمية الموت، كما أنَّ هذا العمر لا يرتبط بشخص محدد، بل يمثل أعمار كل البشر فهو تعبير مجازي ضرب الجزء ويراد به الكل، أي إنَّ كلَّ البشر سائرون نحو حتمية الموت بصورة إيقاعية متباطئة أو متسارعة بحسب الإرادة الإلهية.

يتضح ممّا ذكر في هذا النص أنّه نصٌّ يرتبط ببناء بلاغي تأويلي، وله عدة وجوه بيانية، ففيه عدة صور (التشبيه، الاستباق، المجاز الحسيّ الكلي، والتكثيف الكلامي)، فهو نص يبلغ اعلى مستويات البلاغة، ويمتاز بالوحدة العضوية المتماسكة النسيج البياني.

كما وردت كلمات لجناس غير تام (يفنى، فناء)، و(تنقطع، انقطاع)، كتكرار إيقاعي غير متماثل. كما في الشكل(٥) الموسوم(**احياء الرجال عن طريق النبي عيسى**(عَلَيهِ السَّلام))[١]



شكل(٥)

(١) من المجلد الاول للساهر الحبيب، اوائل القرن ١١، قصر القلعة. (<u>شاهكارهای نگارگری ایران</u>، چاپ اول، ناشر موسسه توسعه هنرهای تجسمی معاصر وموزه هنرهای معاصر تهران، تهران، ١٣٨٤، ص١٨٦).

نجد بهذه التصويرة الدلالة الايحائية لتشبيه واقعة حقيقية تتحدث عن معجزة نبي الله عيسى(عَلَيهِ السَّلام) في إحياء سام بن نوح(عَلَيهِما السَّلام)، وهي صورة واقعية مادية ، على الرغم من خرقها للطبيعة المتعارف عليها بالمعجزة الالهية.

قام المصوِّر المسلم بتكرار تصوير توابيت مستطيلة مزخرفة بأشكال هندسية تجريدية خالصة كدلالة ايحائية تشبيهية بصرية، توضّح للمتلقي عن تجريد الأموات من كل الملذات الدنيوية الفانية، فقد فنى عمرهم، وانقطع خبرهم، وانتقلوا إلى عالم البرزخ، كما صوَّر المصوِّر المُسلِم نصف جسد(سام) ظاهراً من التابوت وهو يرتدي الكفن الأبيض المربوط من الأعلى، والباقي متوارياً داخل التابوت، إنَّ رسم التابوت إنّما هو تشبيه عقلي إيحائي بوجود مقبرة، وأُناس تمَّ مواراتهم تحت التراب، على أرضية وردية مُبهجة على خلاف أرضية المقبرة الصحراوية ووجه الشبه البهجة والسرور بين اللون الوردي والمعجزة السارّة المتحققة وهي ذات صورة فنية وجدانية لونية.

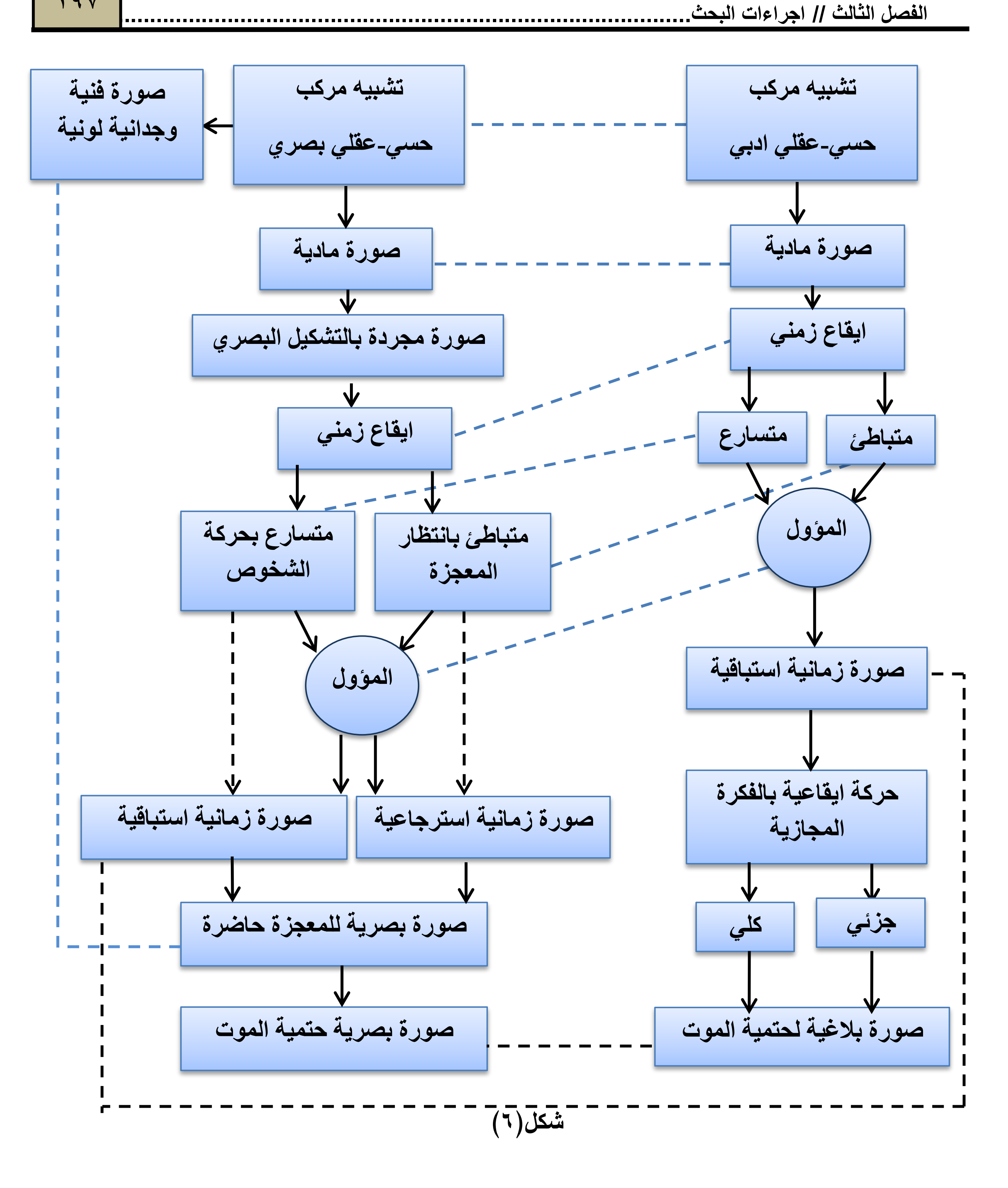
بيَّن المصوِّر الحركة الإيقاعية ما بين حركة الشخوص ذات الإيقاع المتسارع لرؤية المعجزة وهي صور فنية زمنية استباقية، بينما مثَّلت عودة الميت إلى الحياة بإيقاع متباطئ صورة فنية استرجاعية.

كما نجد المصوِّر قد صوَّر شخوصه بواقعية مع أزيائهم ذات الألوان المبهجة(برتقالي، أصفر، سمائي، أزرق) عدا النبي تمَّ وضعه كمركز رؤية من حيث الاهتمام الدقيق بتصوير ملامح شكله من جهة، وتلوين زيّه خلاف البقية بلون أخضر وبني مع تزيينه بتكوينات زخرفية نباتية باللون الأصفر، لتسليط الضوء عليه شكل(٥-أ)، وبخاصة أنَّ المصوِّر جعله يقف مع باقي شخوصه بصورة متوازنة حول محيط دائرة بينما صور المعجزة وسط هذه الدائرة كونها الحدث الأهم في هذه التصويرة شكل(٥-ب).



شكل(٥-ب)　　　　شكل(٥-أ)

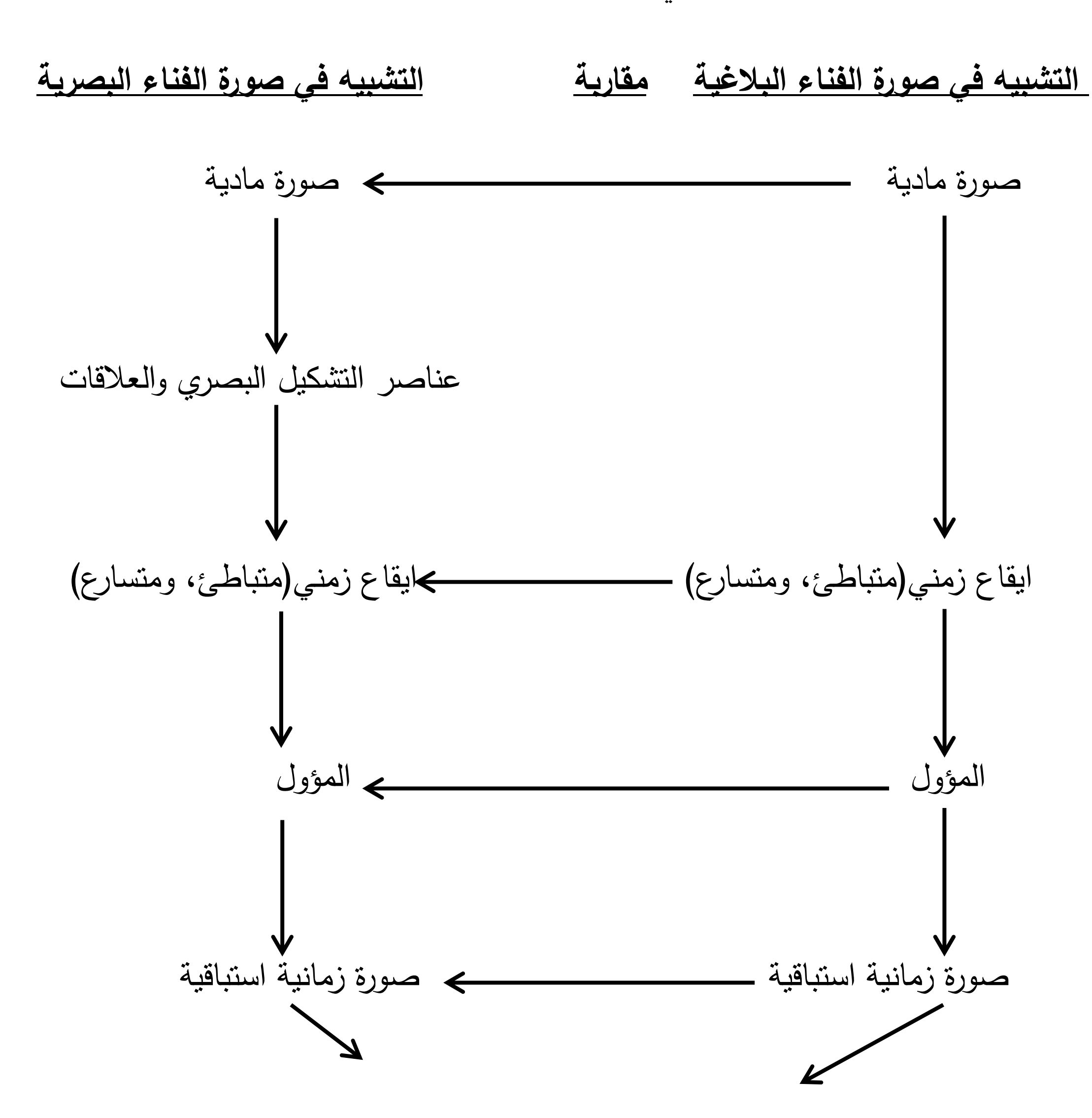
يلاحظ من خط التنصيف في الشكل(٥-ب) أنَّ المصوِّر المسلم فعل من عملية الصورة الفنية المتوازنة من حيث الخط والشكل واللون، فالأبنية ذات الخطوط العمودية على الجانبين العلويين من التصويرة متوازنتين مع البناء العمودي المنصف الذي بأسفل التصويرة. والتوابيت الأفقية داخل الدائرة فعلت من عملية التوازن مع الشخوص الوقوف بصورة عمودية حول محيط الدائرة، فالخط العمودي مع الأفقي أضفى عملية توازناً ذا وحدة عضوية موحدة ومتماسكة البناء الصوري. كما في الشكل(٦)



شكل(٦)

إن قارئ الصورتين يلاحظ تعقد بنائهما، لهذا ارتأت الباحثة ان تجزء الصورتين لتوضحهما للقارئ، وعليه نرى اتفاق بنائهما مادياً بالمرحلة الأولى، الا انهما يختلفان في التسلسل المنطقي الحجاجي البنائي للصورة، فالصورة البلاغية يتلوها الإيقاع الزماني المتباطئ والمتسارع لعمر الإنسان، ليُكمل المؤوِّل بنائية الصورة الفنية بصورة زمانية استباقية لما سيؤول إليه أمر البشر جميعاً، لتتبلور الحركة النصية الإيقاعية بالفكرة المجازية كونه عبر عن الجزء واراد به الكل، ليرسم صورة تشبيه بلاغي لحتمية الموت، بينما تلي

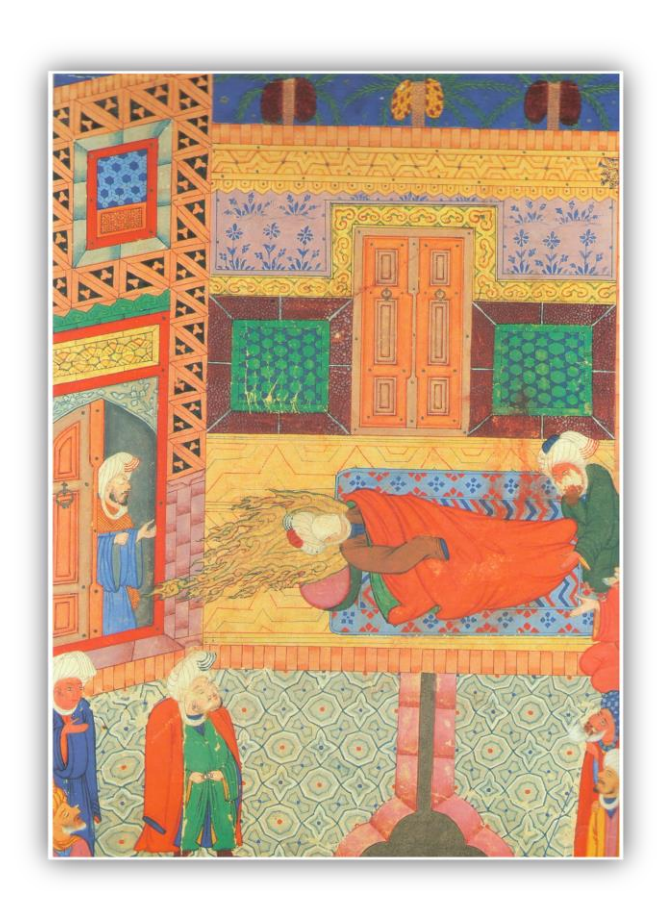
الصورة البصرية المادية، صورة مجردة بالتشكيل البصري(شكل، لون، خط، توازن، حركة) ليتولد من عناصر التشكيل مع العلاقات الإيقاع الزمني المتباطئ المتمثل بلحظة انتظار المعجزة، والمتسارع المتمثل بحركة الشخوص، ليتمكن المؤوِّل من خلال هذه العناصر والعلاقات البصرية بناء صورة زمانية استرجاعية، وأخرى متضادة معها استباقية لرسم صورة فنية حاضرة لإحياء الموتى، وغياب صورة بصرية لحتمية الموت حتى بعد هذا الاحياء، وكالآتي:



٤. ورد صورة الفناء بالتشبيه بالمقطع الاول في النص(١٠) الخطبة(١١٢) " **واستقربوا الأجلَ فَبَادَرُوا الْعَمَلَ، وَكَذِّبُوا الأمَلَ فَلاَحَظُوا الأجَلَ، ثم إنَّ الدُّنْيَا دَارُ فَنَاءٍ، وَعَنَاءٍ، وَغِيَرٍ، وَعِبَرٍ...**"

فالمشبه الدنيا، والمشبه به الدار، ووجه الشبه (فناء، عناء، غِير، عبر)، إنَّ الفناء هنا جاء بمعنى حتمية الموت لكل شيء في هذه الدنيا، وعناء العيش والأمراض والمصائب، وهذه الدار صورة مجردة عن الدنيا المتغيرة والمتحولة من حال إلى أخرى.

ان استعمال كلمات متقاربة من حيث الوقع الصوتي والقرائي تعمل على توحيد النص الشكلي بمركز رؤية موحد ومنظم، وهي عملية تبئير لتوحيد النص، مع استعمال تكرار وسجع وجناس وفاصلة اللغة العربية بصورة زخرفية ذات تكرار منظم، يعمل على تفعيل الإيقاع الحروفِ مع التنوين بنهاية الكلمات لتثبيتها في ذهن المتلقي بصورة فنية بلاغية موسيقية. كما في الشكل(٧) الموسوم(**نوم أمير المؤمنين علي**(عَلَيهِ السَّلام) **في سرير النبي الكريم**(صَلَّى الله عَلَيهِ وآله وَسَلَّمَ))[١].



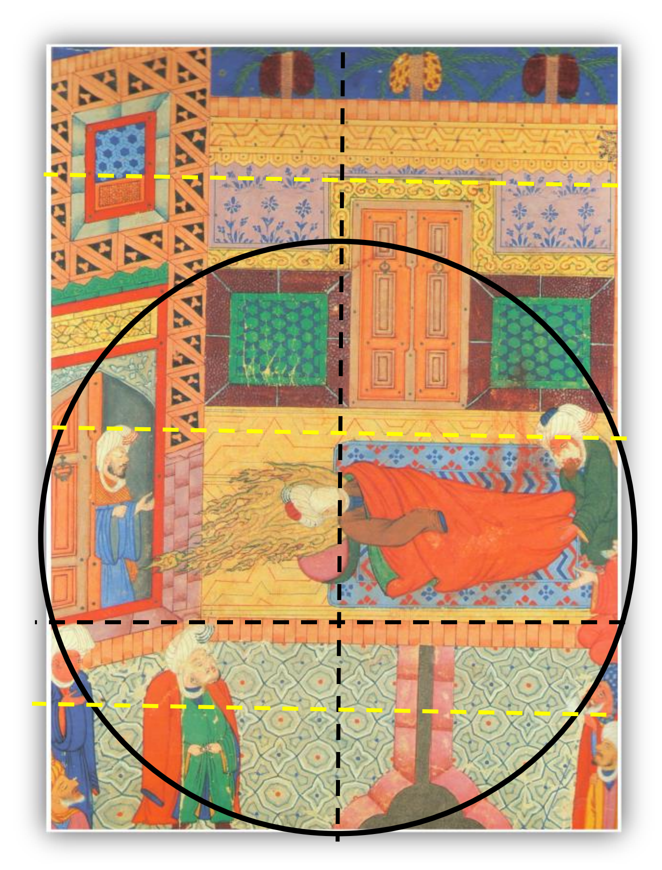
شكل(٧)

(١) مخطوطة احسن الكبار ٩٨٨هـ ق، قصر القلعة. (**شاهكارهای نگارگری ایران**، چاپ اول، ناشر موسسه توسعه هنرهای تجسمی معاصر وموزه هنرهای معاصر تهران، تهران، ١٣٨۴، ص٢١٥).

تجلَّت في هذه التصويرة الأشكال ذات الدلالات الواقعية مع بعض التحوير والتسطيح بنسب الأشكال لتمنح دلالات مركبة البناء الشكلي ما بين الواقعي والتجريدي، فالتحوير أول درجات التجريد، لتتمثل أمام المتلقي صورة فنية مركبة البناء العضوي، ومتماسكة النسيج التصميمي تتأرجح ما بين التصميم الواقعي والتجريدي التحويري المسطح.

توضح التصويرة تشبيه حسي بصري وعقلي لإستقراب الأجل، وعدم الخوف من ملاقاة الموت، فنوم الإمام علي(عَلَيهِ السَّلام) في سرير الرسول يبلغ أعلى درجات التضحية بالنفس، والإحساس بإستقراب الأجل؛ ليبلغ عمله أعلى درجات الشجاعة، يوضح المصوِّر المسلم من خلال التشبيه الحسي البصري إنَّ الذي ينام في سرير الرسول(صَلَّى اللهُ عَلَيهِ وآلهِ وَسَلَّمَ) ليس هو، بل شخص آخر فنلحظ أنّ جبة الرسول(صَلَّى اللهُ عَلَيهِ وآلهِ وَسَلَّمَ) كبيرة الحجم عليه ممّا سوغ عدم ظهور يديه من الجبة من جهة وهو المعنى القريب، أو يوحي عن طريق التشبيه الحسي العقلي عن اختباء شخص دون النبي(صَلَّى اللهُ عَلَيهِ وآلهِ وَسَلَّمَ) في سريره من جهة ثانية وهو المعنى البعيد.

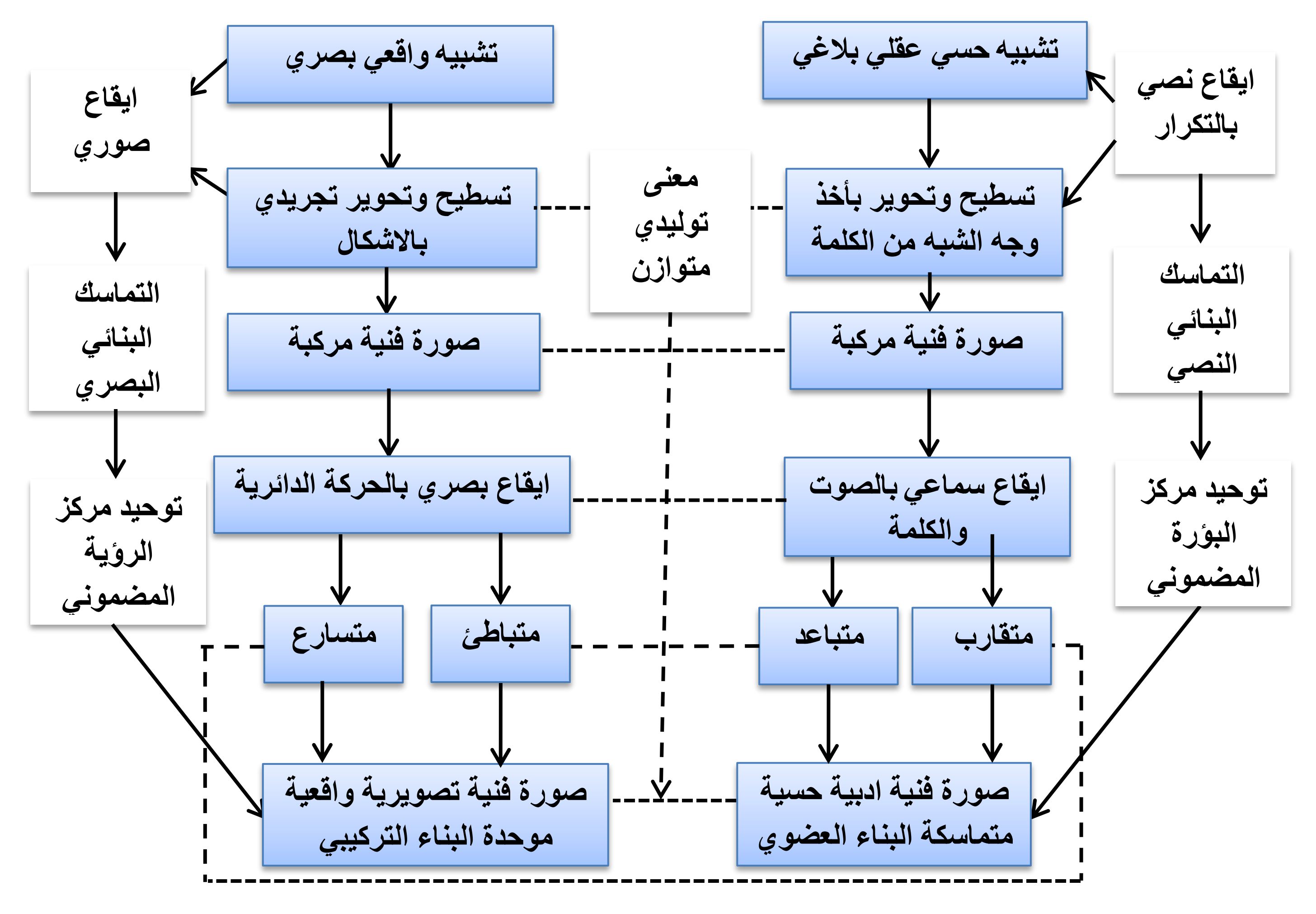
وعليه، فإنَّ إيقاعية الصورتين الحسية والعقلية تفعل من تماسك البناء العضوي للنص البصري لتوحيد المضمون بمركز رؤية موحد يتوسم تبئير شخص الإمام علي(عَلَيهِ السَّلام)، ضمن صورة فنية بنائية موحدة ومتماسكة البناء التركيبي يمتاز بتوزيع متوازن من حيث الجانبين المضموني والشكلي. كما في الشكل (٧-أ)



شكل(٧-أ)

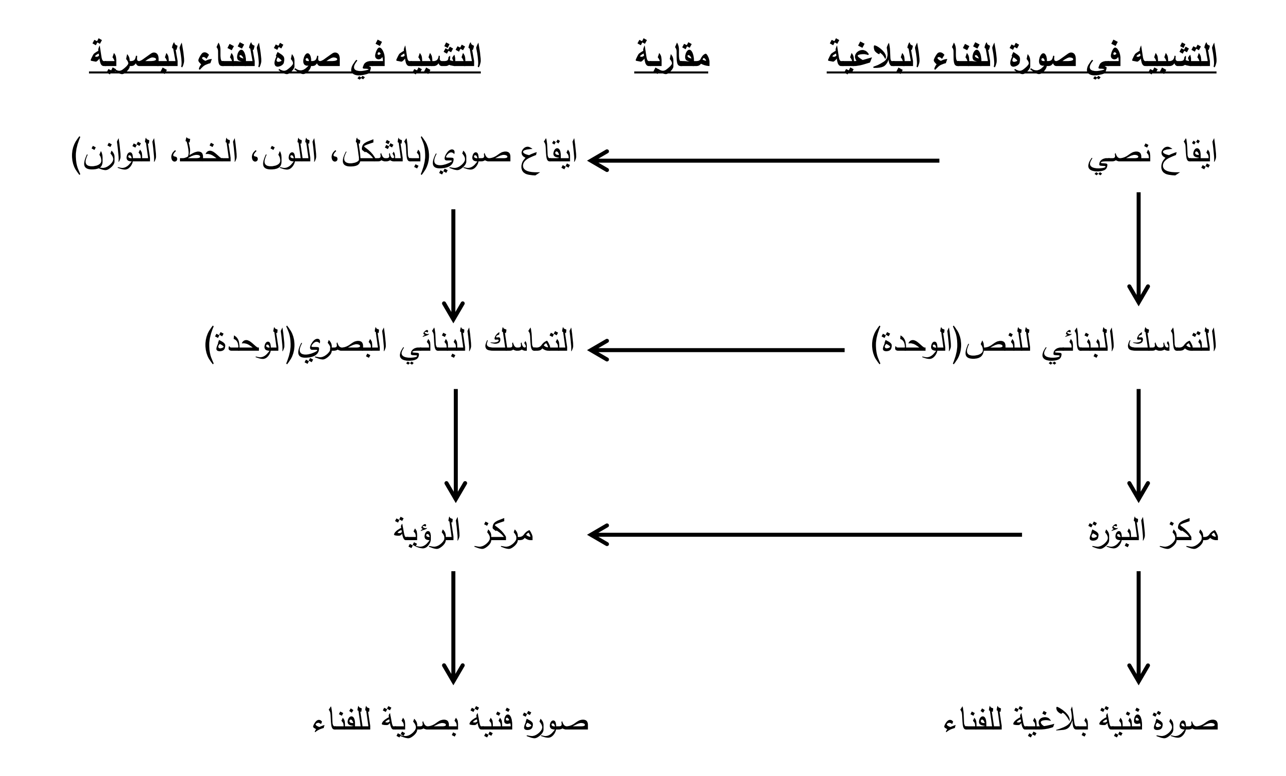
تتوسم هذه التصويرة الحركة على خط دائري لحركة الشخوص مرة بإيقاع متباطئ ومرة بإيقاع متسارع بحسب بعد المسافة، لشد بصر المتلقي نحو مركز الرؤية الرئيس في التصويرة وهو الحدث الأهم الذي يريد المصوِّر أن ينقله باتجاه الآخر، لتقف أنظار المتلقي على المنقذ النائم بفراش النبي محمد(صَلَّى الله عَلَيهِ وآلهِ وَسَلَّمَ)، بتمعن وكأنَّ شخص النبي بذاته هو الذي ينام في فراشه من حيث تشبيه المنقذ بالنبي من خلال لبسه لجبةِ النبي، وقد صور المنقذ بمركز الدائرة وعلى خط تنصيف التصويرة لخلق توازن فني ببنية الصورة الفنية البصرية.

قسَّم المصوِّر التصويرة إلى أربعة أجزاء كما في الشكل(٥-أ)، وكان الجزء الأعلى الذي يمثل السماء هو الأصغر مساحة، صوُّر بها ثلاث نخلات تحمل حبات التمر الناضج بالنسبة للتين على الجانبين، بينما كانت الوسطى تحمل تمر لم يحن قطافه، وهي صورة تشبيهية حسية بصرية مع الدعوة الإسلامية التي لا زالت بكراً في بدايتها، ووجه الشبه أنَّ كليهما لا يزالان في إحدى مراحل التحول بالنسبة للتمر من عدم النضج إلى تمر ناضج، أما الدعوة الإسلامية من الكفر إلى الإيمان. والشكل(٨) يوضح نقاط المقاربة بين الصورتين البلاغية والبصرية.

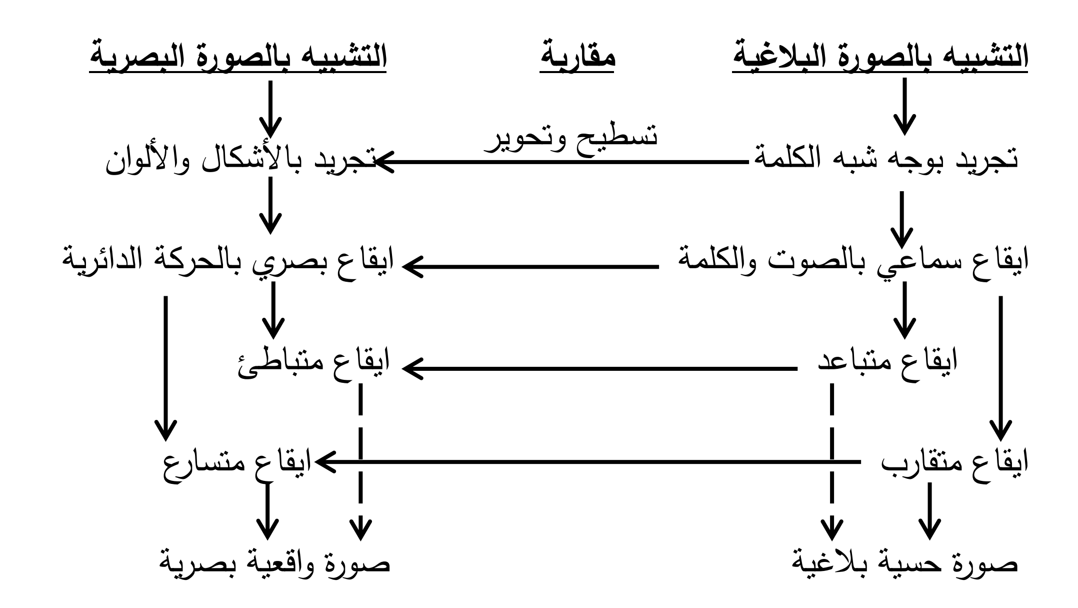


شكل(٨)

يتبين من الشكل(٨) ان المقاربة حدثت بالآتي:



إن الصورتين توافقتا بالتجريد الجزئي، إلا أن التجريد في الصورة البلاغية حدث لبناء صورة فنية بلاغية مركبة ذات تكرار ايقاعي جزئي بحروف نهايات الكلمات، لتفعل من عملية التماسك البنائي للنص، ممّا يؤدي إلى توحيد مركز البؤرة المضموني المقارب لمركز الرؤية البصرية، لإنتاج صورة بلاغية حسية متماسكة البناء العضوي، أما التجريد بالصورة البصرية فقد تحقق بالتشكيل البنائي للخط والشكل واللون وعملية التوازن. وتشكلت مقاربة إيقاعية بين الصورتين لتتوسم ببناء خاص بها متولد من التجريد، لتنتج الصورتان بناءً إيقاعياً بلاغياً وبصرياً، وكالآتي:



٥. النص(١١) الخطبة(١٤٣) "**فناء الدنيا... وَقَدْ مَضَتْ أُصُولٌ نَحْنُ فُرُوعُهَا، فَمَا بَقَاءُ فَرْعٍ بَعْدَ ذَهَابِ أَصْلِهِ.**"، وهو خطاب سردي قصصي ذو تشبيه حسي بصري بليغ، بمعنى مضى الاباء المشبه مثلهم بالأصول، والفروع التي تعبر عن الأبناء مشبه به، ووجه الشبه أنّ ربَّ الكون سيُفني هذه الفروع مثل ما أفنى أصولها بصيرورة زمنية لا متناهية وكأنّها دوامة لا تنتهي، ذات صورة حسية ظاهرة تتمتع بتكرارية تبادلية إيقاعية انتقالية، فالآباء يخلفون الأبناء الذين يخلفون ابنائهم بدورة حياتية غير متناهية، إلّا بزمن يحدده الله سبحانه، وعلى وفق ذلك تتألف صورة مركبة حسية عقلية إيحائية.

فلهذا النصّ صورتان: صورة قريبة حسية ظاهرة، وأخرى بعيد متخيلة مضمرة، القريبة تمَّ توضيحيها، أما البعيد يرمي إلى أنَّ كل ما في الكون سائر نحو الفناء الحتمي، ولا يوجد بقاء مقرون بأحد، إلّا لله وحده، لهذا قال الإمام في الخطبة(١٨٣): "**وَمَا الْجَلِيلُ وَاللَّطِيفُ، وَالثَّقِيلُ والخَفِيفُ، وَالْقَوِيُّ وَالضَّعِيفُ، فِي خَلْقِهِ إلاَّ سَوَاءٌ.**" أي كلها متساوية؛ لأنّها ماديات فانية. كما في الشكل(٩) الموسوم(**عقوبة العابثين بمال اليتيم**)[١].



شكل(٩)



شكل(٩-أ)

(١) مخطوطة معراج نامه، هرات، ١٤٣٦، باريس، متحف المكتبة الوطنية، ص٦١ اليمنى، ٢٥,٤×٣٤,٣سم. (شيلا بلير – جوناثان بلوم، الفن والعمارة الاسلامية(١٢٥٠– ١٨٠٠)، مصدر سابق، ص٧٥).

وهي مخطوطة تتمتع بطابع سردي متخيل تصور جزاء آكِل مال اليتيم من قصة الإسراء والمعراج لنبينا إذ رفع بجسده وروحه من الأرض للعروج نحو السماء ليرى الجنة والنار.

كتب بأعلى المخطوطة "**صفة الرجال الذين يأكلون أموال الأيتام**"، وهنا نجد المصوِّر صور جسم البراق شكلاً ولوناً كالغزال، ووجه الشبه السرعة التي يتحرك بها، كما شبّه جهنم الخالدة، بنار الدنيا الفانية من حيث الشكل واللون؛ كون المصوِّر المسلم لم يتمكن من تصوير خلق الله الذي لم يره بعينيه، بل اعتمد على المواصفات الواردة على لسان النبي محمد(صَلَّى اللهُ عَلَيهِ وآلهِ وَسَلَّمَ)، لهذا كان وجه الشبه باللون الأصفر بتدرجاته والبرتقالي مع القليل من الاحمر، والشكل ذو الخطوط الحادة المتشعبة بألسنةِ اللهب المستعرة المحيطة بالمذنبين من جميع الجهات، وأن يطلبوا الماء لشدة العطش يسقون بمعدن مذاب بيدي الجان الاحمر، كما يوضح المصوِّر أنَّ كلَّ مذنب يقابله جان أحمر واحد، فالمذنبين الأربعة يقابلهم أربعة من الجان بصورة فنية متوازنة وذات طابع تكراري إيقاعي دائري. وهو تشبيه إيحائي مركب حسّي عقلي، **قال تعالى: ﴿إِنَّ الَّذِينَ يَأْكُلُونَ أَمْوَالَ الْيَتَامَى ظُلْمًا إِنَّمَا يَأْكُلُونَ فِي بُطُونِهِمْ نَارًا وَسَيَصْلَوْنَ سَعِيرًا﴾**[1]، **وقوله: ﴿...إِنَّا أَعْتَدْنَا لِلظَّالِمِينَ نَارًا أَحَاطَ بِهِمْ سُرَادِقُهَا وَإِن يَسْتَغِيثُوا يُغَاثُوا بِمَاءٍ كَالْمُهْلِ يَشْوِي الْوُجُوهَ بِئْسَ الشَّرَابُ وَسَاءَتْ مُرْتَفَقًا﴾**[2].

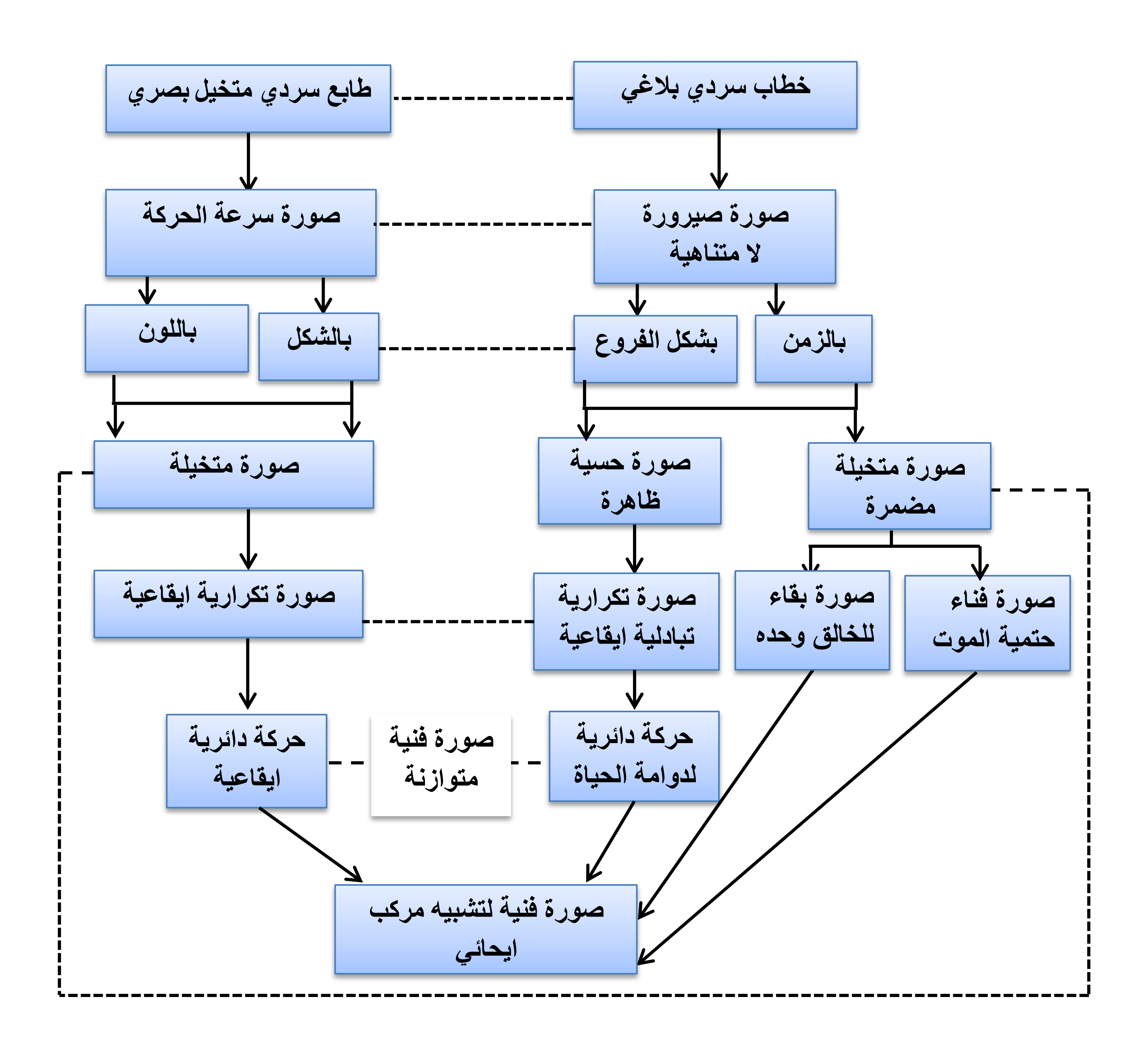
إنَّ الحركة الدائرية المنتظمة بالشكل شكل(٩-أ)، ولون الأرضية السوداء عملت على زيادة بروز الصورتين، مع صورة النبي(صَلَّى اللهُ عَلَيهِ وآلهِ وَسَلَّمَ) الراكب فوق البراق مع ملاك الوحي جبرائيل من جهة، كما تعبر الأرضية السوداء عن سوء عملهم من جهة ثانية.

---

(١) سورة النساء، الآية/١٠.

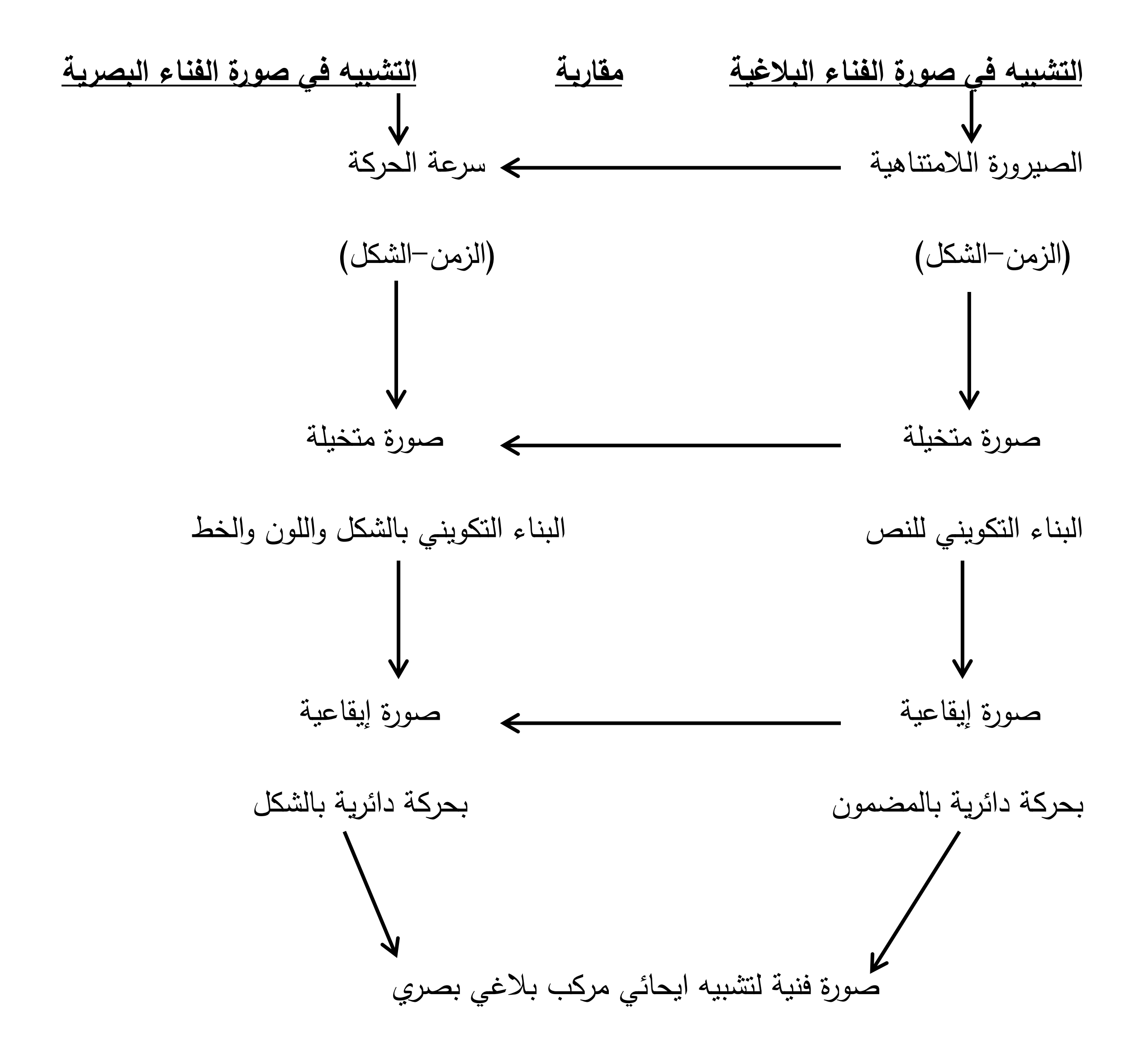
(٢) سورة الكهف، الآية/٢٩.

إذن أدت الأرضية السوداء وظيفتين، الأولى: مرتبطة ببروز الأشكال بصورة ظاهرة، والثانية مرتبطة بسوء الأفعال وهي صورة مضمرة، وكل هذا أدى إلى وحدة صورية من حيث الجانب التنفيذي مع المضموني.



شكل(١٠)

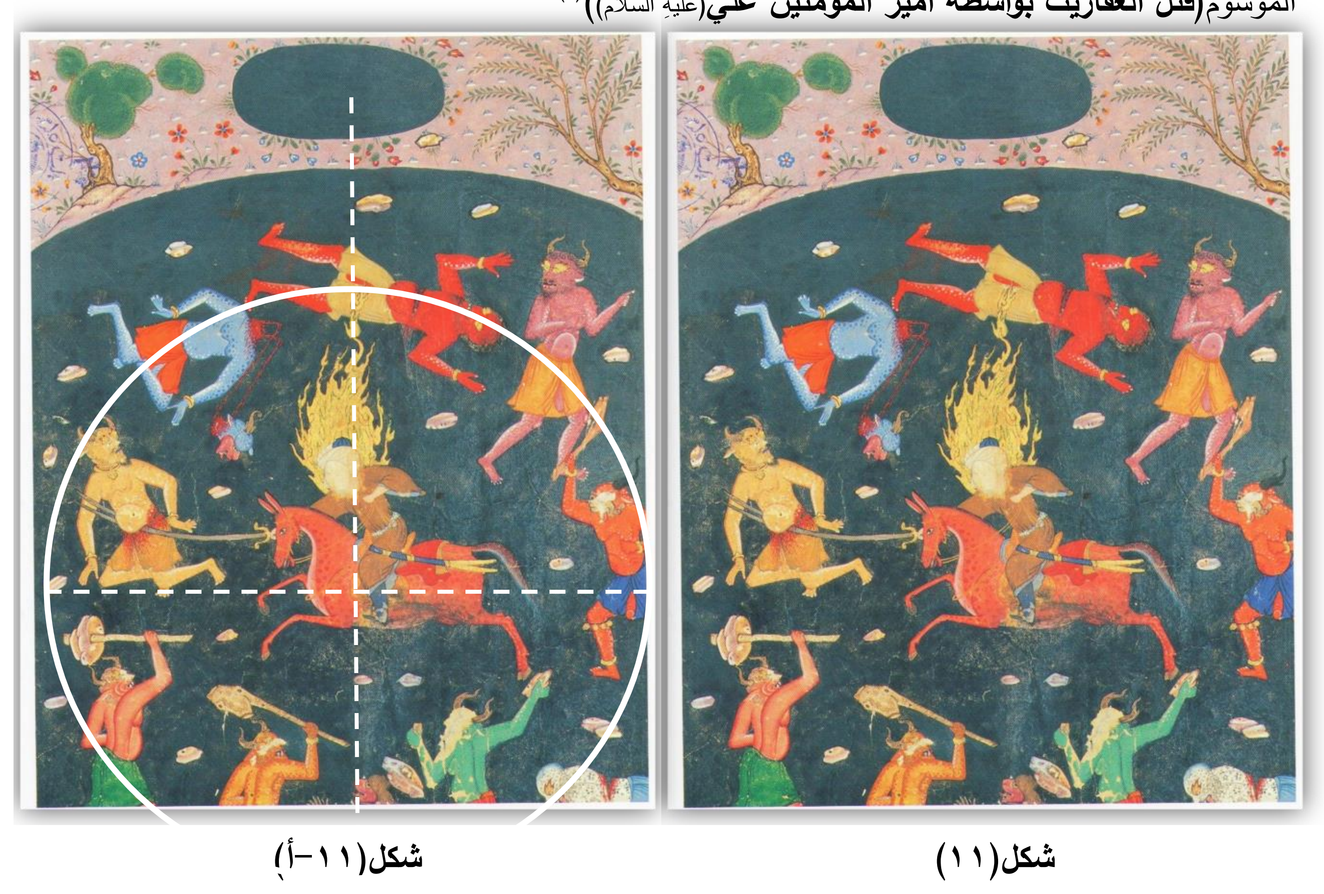
تتبين المقاربة ما بين الصورة الفنية البلاغية والبصرية بالآتي:



وعليه تتقارب الصيرورة البلاغية مع نوع الحركة البصرية، لتتشكل صورة متخيلة للبناء التكويني، وصورة تكرارية إيقاعية ذات حركة دائرية متوازنة، ويؤلفان صورة فنية لتشبيه إيحائي مركب بلاغي وبصري.

٦. النص(١٩) الخطبة(٢٢٢) " **وَإِنَّ دُنْيَاكُمْ عِنْدِي لَأَهْوَنُ مِنْ وَرَقَةٍ فِي فَمِ جَرَادَةٍ تَقْضَمُهَا، مَا لِعَلِيّ وَلِنَعِيم يَفْنَى، وَلَذَّة لاَ تَبْقَى!!**". جاء هنا تشبيه حسي في كلامه(عَلَيهِ السَّلام) يصف سرعة فناء الدنيا بورقة نباتية في فم جرادة تقضمها، فالورقة في فم الجرادة ولم يبق شيء لتبتلعها بعد أنْ تذوقت طعمها، فسرعة زوال الدنيا مثل سرعة قضم هذه الورقة التي في فم الجرادة من جهة وهوان الدنيا من جهة ثانية، وبما أنَّ الإمام علياً(عَلَيهِ السَّلام) غارق في الزهد، استعمل استفهام انكاري لملامته الدنيا ولذاتها الفانية التي لا تبقى، فالمشبه سرعة زوال الدنيا، والمشبه به سرعة زوال الورقة النباتية التي في فم الجرادة، ووجه الشبه(الذوق، والفناء)، وبمجرد الاحساس باللذة يحدث فجأة الفناء من دون انذار مُسبق، وأكد هذا الرأي بقوله(عَلَيهِ السَّلام) "**مَا لِعَلِيّ وَلِنَعِيم يَفْنَى، وَلَذَّة لاَ تَبْقَى!!**"، فضلاً عن الكناية عن الزهد أو استعارة تمثيل في صفة الزهد.

إذاً التشبيه هنا يتمَّ استنباطه بدلالة ايحائية، وليس بصورة مباشرة، فهو مضمر غير معلن يُفهم من سياق الكلام، ويزيد من تماسك النص، وعلى الرغم من أنّ التشبيه أبسط الأساليب البيانية، إلّا أنّه تبين من هذا النص أنّه يزيد من التأمل، ويصلح للتأويل لاستجلاء غوامض المقول. كما في الشكل(١١) الموسوم(**قتل العفاريت بواسطة أمير المؤمنين علي**(عَلَيهِ السَّلام))[١]



شكل(١١) **شكل(١١-أ)**

(١) مخطوطة احسن الكبار ٩٨٨هـ ق، قصر القلعة. (**شاهكارهاى نگارگرى ايران**، چاپ اول، ناشر موسسه توسعه هنرهاى تجسمى معاصر وموزه هنرهاى معاصر تهران، تهران، ١٣٨٤، ص٢١٥).

تمثل هذه التصويرية صورة فنية غير مألوفة، فهي تتمتع بطابع سردي تروي ما حصل عندما استنجد نفر من الجن بالنبي محمد(صَلَّى اللهُ عَلَيهِ وآله وَسَلَّمَ) من عذاب الجن الكفرة، فأبى الذهاب معهم الجميع عدا الإمام علي(عَلَيهِ السَّلام)، قال تعالى: **﴿قُلْ أُوحِيَ إِلَيَّ أَنَّهُ اسْتَمَعَ نَفَرٌ مِّنَ الْجِنِّ فَقَالُوا إِنَّا سَمِعْنَا قُرْآنًا عَجَبًا ۝ يَهْدِي إِلى الرُّشْدِ فَآمَنَّا بِهِ وَلَن نُّشْرِكَ بِرَبِّنَا أَحَدًا۝... وَأَنَّا مِنَّا الْمُسْلِمُونَ وَمِنَّا الْقَاسِطُونَ فَمَنْ أَسْلَمَ فَأُوْلَئِكَ تَحَرَّوْا رَشَدًا ۝﴾**[1].

تتوسم هذه التصويرية دلالتين للأشكال واقعية متمثلة بالصورة التشبيهية للإمام علي(عَلَيهِ السَّلام)، ومركبة متمثلة بصورة الجن المتخيلة، كون الإنسان لم يسبق أن يرى هذه الصورة، بل اعتمد المصوِّر المسلم على ما ورد من اوصاف عن هذه المخلوقات الخارقة للطبيعة المتعارف عليها.

يتجلى الحسُّ الإيقاعي بالشكل واللون، بتمثيل الحركة الدائرية الإيقاعية المنتظمة للجان على محيط الدائرة بصيرورة لا متناهية مع اختلاف حركة الشكل الواحد، وباللون المتناغم المتغير من جني إلى اخر، بصورة فنية إيقاعية، فقد استعمل المصوِّر اللون(الأحمر، البنفسجي، الأصفر، الأخضر، والبرتقالي)، بصورة تبادلية لونية متناغمة مع التنورة التي يرتدونها، وقد زادت الأرضية السوداء من وضوح وبروز الأشكال من جهة، ورسم صورة الظلام التي تعد صورة استعارة تصريحية ترمز إلى الكفر من جهة ثانية. إنَّ هذه الدوامة إنّما هي صورة كناية عن الكثرة التي قاتلها المُخلص، وكأنّه يقاتل مجموعة بعد الأخرى لكثرة عددهم.

احتل المخلص وهو يركب الحصان مركز الدائرة بالتصويرة، ليحصل على مركز الرؤية من حيث الشكل المتمركز بمركز الدائرة على الخط العمودي المنصف للتصويرة بثبات مع سيفه ذي الرأسين الموسوم بـ(ذو الفقار)، دلالة ايحائية على تمكنه وفرض سيطرته الكاملة على المعركة، بينما وضع الجان حول محيط الدائرة وهم يحملون العصي والأحجار وهم يدورون في دوامة الحيرة والرعب ممّا أصابهم من قتل بقطع رؤوسهم، وجرحى، استعارة مكنية عن الخوف، كما استعار المصوِّر بصورة صريحة رؤوس الماعز بصورة مشوهة لتمثيل وجوههم بصورة قبيحة، لبيان قبح فعالهم.

بينما يحدث التكرار بشكل مرافق مع الإيقاع والحركة الدائرية المتغيرة البعد المسافي المكاني والزماني بحركة الجان من واحدٍ إلى آخر من جهة، والإيقاع الزماني والمكاني بحضور المخلص من زمن الإنس إلى زمن الجن من جهة ثانية، كما أنّ هذه الحركة الدائرية مع تمركز المخلص بالوسط خلقت

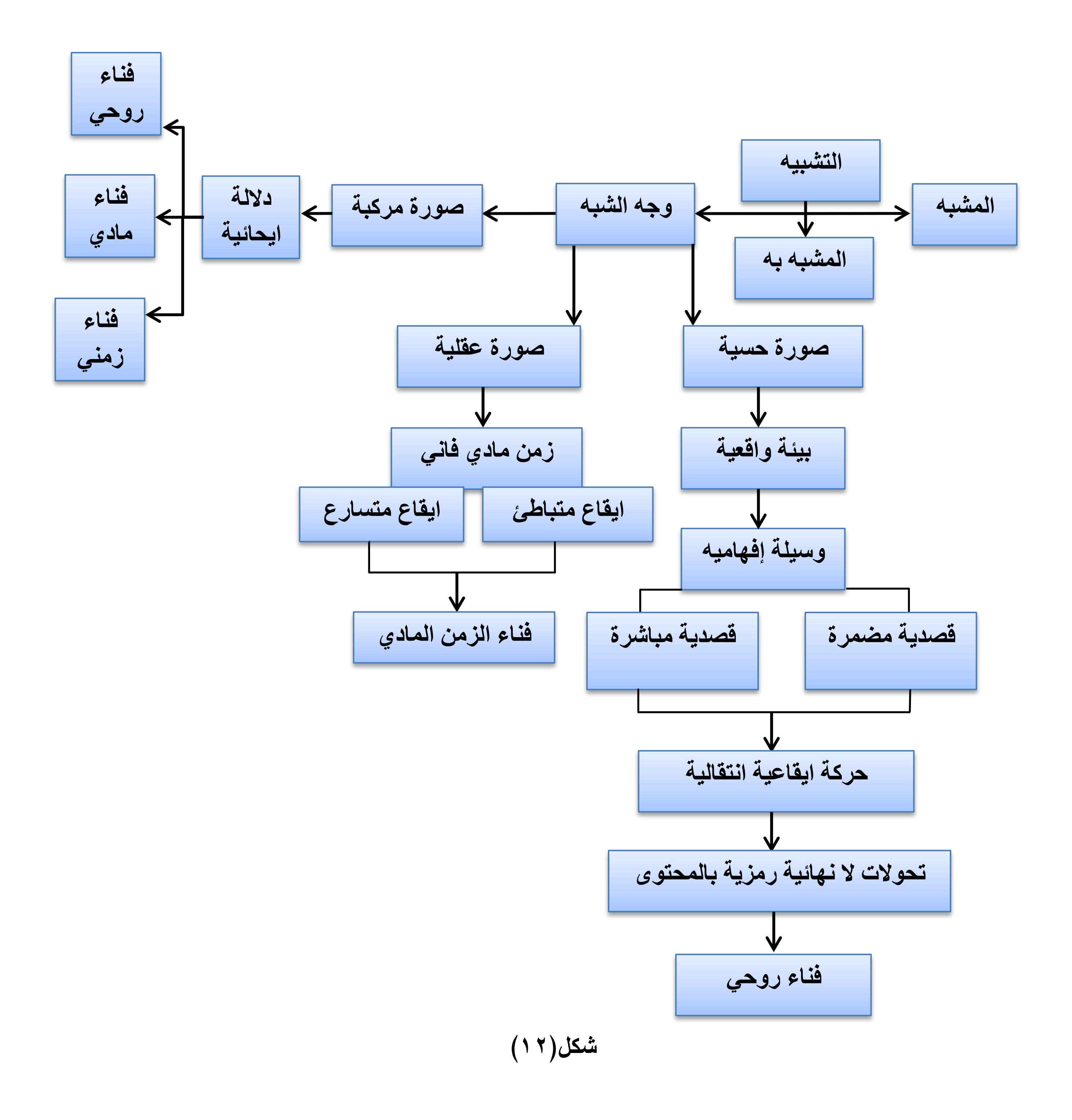
---

(١) سورة الجن، الآيات/١-٢، ١٤.

التوازن بالتصويرة بصورة فنية متحركة، فعلت من الوحدة العضوية للتصويرة الإسلامية. كما نلحظ التكرار بشكل وجوه الجان المشبهة بوجه الماعز، إنّما يدل على دلالة تشبيهية حسية بصرية، إن الذين يقاتلهم مثل بعضهم بالكفر والمعصية من جهة، وإنّه سيتمَّ قطع رؤوسهم مثل قطيع من الماعز بسهولة على يد المخلص المقبل غير المدبر بالرغم من التفافهم حوله لمحاولة تشتيت انتباهه والسيطرة عليه، لكن من دون نتيجة.

كما صور المصوِّر أشكال بعض الأشجار والورود الموجودة في عالم الإنس على أرضية وردية فاتحة مع شكل بيضوي أسود، وفصل بين العالمين خط منحني، ثم رسم عالم الجن بأرضية سوداء، لكي يعطي صورة تشبيهية إيحائية عقلية تدل على أنّ المخلص الذي من عالم الإنس سينتصر على الذين يعيشون بزمن الظلام والكفر من عالم الجن، فاللون الوردي المبهج والمسر؛ إنّما هو صورة استباقية للنصر المحتم. أمّا الشكل البيضوي الاسود المصوِّر في عالم الإنس إنّما هو المدخل الذي دخل منه المخلص إلى عالم الجن، وكأنَّ المصوِّر المسلم يشبهه بفتحة زمنية للإنتقال من عالم إلى آخر، من جهة، وإشارة إلى أنَّ المخلص من عالم الإنس من جهة ثانية.

بعد أن حلَّلت الباحثة التشبيه بالصورة الأدبية البلاغية والصورة البصرية، لابد من الإشارة إلى شكل يوضح أنَّ التشبيه بالصورة الأدبية البلاغية يمكن مقاربته مع الصورة البصرية، بوجه الشبه على الأكثر لزوماً، وكما في الشكل(١٢).



شكل(١٢)

إن جميع نقاط التقارب المذكورة آنفاً ما بين الصورة الفنية البلاغية والبصرية أنمّا تكوّن بوساطة وجه الشبه، أي إنّ التقارب إمّا بصورة حسّية وحينئذ تتقارب معها الصورة الواقعية البصرية، أو بصورة عقلية وهنا تتقارب معها صورة الإيقاع الزمني المادي، بينما ترتبط الصورة المركبة بالدلالة الايحائية.

ثانياً: الاستعارة، التصريحية والمكنية: وردت الاستعارة التصريحية في عدة مواضع من مقولات الإمام علي بن أبي طالب(عَلَيهِالسَّلام) والتصوير الإسلامي ، نذكر منها:

أ- الاستعارة التصريحية:

١. النص(٢) الخطبة(٤٥) ورد فيها الاستعارة التصريحية بفقرة "**وَلِأَهْلِهَا مِنْهَا الْجَلَاءُ**"

إنَّ اهلها ينتهي بهم الأمر إلى الرحيل وصولاً إلى حتمية الموت فـ(الجلاء--- الرحيل الاجباري) استعارة تصريحية عن الموت الحتمي، أي الرحيل من دار الدنيا إلى دار الآخرة، ثم يصفها بأنها "**حُلْوَةٌ خَضْرَاءُ**" بمعنى الاستعانة بحاستي الذوق والبصر، مزينة بالخضار نظراً لجمالها وبهائها، فقد زيَّن الإمام أقواله بالألوان المحببة إلى النفس والبصر، وهذا ما نجد مقارباته مع فن التصوير الإسلامي بصورة صريحة، فغالباً ما نراه يزين تصويراته بالاخضرار والازهار والتكوينات الزخرفية، كما في الشكلين الآتيين:



المصور الاسلامي يزين أطار العمل التصويري بالمتواليات المفتوحة المزخرفة باللون الاخضر والاصفر

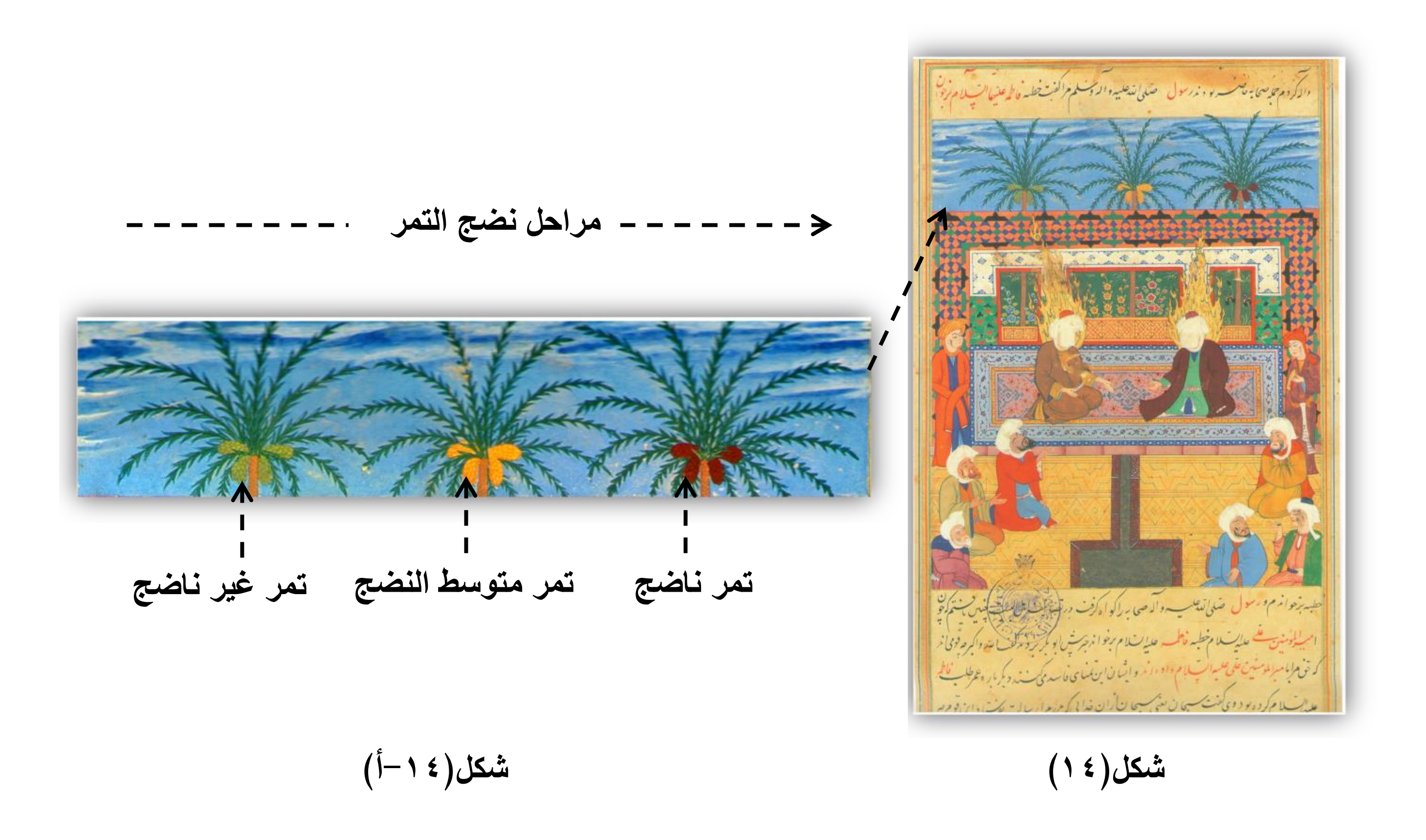
المصور الاسلامي يزين التابوت بالتكوينات الزخرفية، وكأنه يحاكي دار البقاء

شكل(١٣)

إنَّ هذا النص البلاغي اعتمد على الاستعارة التصريحية من خلال أخذ المعنى السطحي للكلمة لتجريدها ممّا وضعت لأجله؛ لربطها بصورة فنية بلاغية صريحة المضمون التي نجدها في الشكل(١٤) الموسوم(**خطُبة أمير المؤمنين**(عَلَيهِالسَّلام) **من السيدة فاطمة**(سلام الله عليها))(١)، إذ نرى تصويراً تشبيهياً للنبي محمد (صَلَّىاللهُعَلَيهِوآلهِوَسَلَّمَ) جالساً، ويجلس أمامه تصوير تشبيهي لشكل الإمام علي بن أبي طالب(عَلَيهِالسَّلام)؛ لأجل

(١) مخطوطة احسن الكبار، ٩٨٨هـ ق، قصر القلعة. (**شاهكارهاى نگارگرى ايران**، چاپ اول، ناشر موسسه توسعه هنرهاى تجسمى معاصر وموزه هنرهاى معاصر تهران، تهران، ١٣٨٤، ص٢١٧).

خطبة السيدة فاطمة الزهراء(عليها السلام)، مع مجموعة من الشخوص حولهما، وتصوير ثلاث نخلات أعلى التصويرة كاستعارة تصريحية عن وجود ثلاث شخصيات رئيسة في هذه التصويرة. "أخبرتك أن كلام الرسول الكريم (صلى الله عليه وسلم) كان مجازيًا لصحابته في خطبة فاطمة عليهما السلام"



شكل(١٤)

شكل(١٤-أ)

تتمتع هذ التصويرة بطابع سردي قصصي، مرتبط بزمان ومكان محددين، عبَّر المصوِّر عن الحدث بدلالات أشكال مركبة ما بين الواقعي والتجريدي بقرينة التسطيح والتحوير الدالة على التجريد لتميل الأشكال الواقعية إلى تجريدية مبسطة، مع صور التجريد الخالص بتكويناته الزخرفية النباتية والهندسية المنتشرة على أرضية التصويرة عدا منطقة السماء؛ لمنحها خصوصية استعارية تصريحية بالنخلات الثلاث وثمارها.

استعمل المصوِّر المسلم الاستعارة التصريحية البصرية بتصوير ثلاث نخلات تحمل كل واحدة منها اربعةُ أحمال شكل(١٤-أ)، مثل حمل الأولى التي على يسار الناظر باللون الأخضر كدلالة على عدم نضجه، والثانية الوسطى باللون الأصفر كدلالة على تحوله إلى المرحلة الثانية من النضج، والثالثة اليمنى باللون البني الغامق كدلالة على النضج الذي حان قطافه.

تتوسم صورة النخلة بأشكالها الثلاث صورة بيانية مزدوجة، فقد استعمل المصوِّر المسلم الاستعارة التصريحية وبالوقت نفسه صورة الاستباق الزمني، فيما يخص الاستعارة التصريحية، تعبر النخلات الثلاث على أبرز ثلاث شخصيات تتحدث عنهم التصويرة، وهم النبي محمد(صَلَّى اللهُ عَلَيهِ وآله وَسَلَّمَ)، والإمام علي بن أبي طالب(عَلَيهِ السَّلام)؛ والسيدة فاطمة الزهراء(عليها السلام)، من المحتمل أنْ تصور ذات الحمل الأخضر العمر الزمني للسيدة فاطمة الزهراء(عليها السلام)؛ كونها الأصغر عمراً، وذات الحمل الأصفر الإمام (عَلَيهِ السَّلام)؛ كونه أكبر من السيدة بقليل كما نلحظ أنَّ المصوِّر لوَّنَ رداء الإمام الذي تحت الجبة بلون التمر الأصفر نفسه، بينما مثلت ذات التمر البني النبي محمد(صَلَّى اللهُ عَلَيهِ وآله وَسَلَّمَ)؛ كونه الأكبر سناً ومعرفةً، وترك لنا أيضاً دلالة استعارية عندما لوَّن جبة النبي(صَلَّى اللهُ عَلَيهِ وآله وَسَلَّمَ) بلون التمر البني نفسه، فهنا نجد تسلسل الصورة الزمنية الاستباقية لثلاث مراحل عمرية زمنية، فكل مرحلة أكبر تستبق التي قبلها، بصور إيقاعية متوازنة ذات تكرار شبه متماثل من حيث شكل النخلة، وايقاع متوازن من حيث لون التمر.

اما الصورة الاستعارية التصريحية الثانية فهي أنَّ هذه النخلات هنّ نقاط الصلة ما بين الأرض بجذورها الممتدة فيها، والسماء التي يرتفع رأسها نحوها، كما توضح أنَّها ثابتة وغير مهتزة، مثل عقيدتهم الإيمانية الراسخة، والمتوحدة من حيث المبدأ من جهة، ولتسليط الضوء على الشخصيات الثلاث الرئيسة التي تتحدث عنها التصويرة بحضورِ شخصيتين وغياب الشخصية الثالثة، والتي يقابلها التبئير في البلاغة من جهة ثانية.

بينما احتل مركز الرؤية الرئيس في التصويرة الشخصين الجالسين بصورة متقابلة وجهاً لوجه، مع تغطية وجهيهما بقطعة قماش أبيض لصورتين استعاريتين: الأولى نظراً لقداسة الشخصيتين امتنع المصوِّر عن تصوير ملامحهما لمانع قدسي ديني، والثانية تتوسم طهارة ونقاء هذين الشخصين، وغطَّى وجههما باللون الأبيض؛ نظراً لعصمتهم من ارتكاب الذنوب فنفوسهم كالورقة البيضاء التي لم يؤثر على نقائها وصفائها شيء من ماديات الدنيا الفانية.

كما تمَّ إحاطة الشخصين من الكتفين حتى أعلى الرأس بشعلة من النار الملتهبة شكل(١٤-ب)، كصورة فنية استعارية تُصرِّح بأهمية هذين الشخصين بصور عدة، نذكر منها:

إن وجه الشبه بين هذين الشخصين، بإخراج الناس من الظلمات إلى النور، قال تعالى: **﴿اللّهُ وَلِيُّ الَّذِينَ آمَنُواْ يُخْرِجُهُم مِّنَ الظُّلُمَاتِ إلى النُّوُرِ وَالَّذِينَ كَفَرُواْ أَوْلِيَآؤُهُمُ الطَّاغُوتُ يُخْرِجُونَهُم مِّنَ النُّورِ إلى الظُّلُمَاتِ أُوْلَـئِكَ أَصْحَابُ النَّارِ هُمْ فِيهَا خَالِدُون﴾**[(١)]، فقد أخرج نبي الإسلام الناس بالدعوة الإسلامية، بينما الإمام ركز دعائم الدعوة بمساندة النبي، والانتصار بالمعارك التي شارك بها، والصورة الثانية إنَّه مثَّلهم بالشمعة التي تحترق لتضيء درب الآخرين، وترشدهم حتى لا يتعثروا في طريق الظلام والضلال، بينما توضّح الصورة الاستعارية الثالثة صورة متضادة مع ما طرح، وهي إنَّ من يسير بدربهما لن تمسه النار وستكون برداً وسلاماً، قال تعالى: **﴿قُلْنَا يَانَارُ كُونِي بَرْدًا وَسَلاَمًا عَلَى إِبْرَاهِيم﴾**[(٢)]، كان ذلك ما يتضمنه الجانب المضموني.

أمّا الاستعارة التصريحية باللون، صرَّح المصوِّر من خلال تلوين جبتي النبي والإمام بالألوان الصحراوية الغامقة، بينما باقي الأشخاص المحيطة بهم بألوان برّاقة؛ ممّا يُصرِّح بأنَّ النبي والإمام قد نبذا الحياة الدنيا وزخرفها المادي الفاني، وتحولا نحو الزهد والتقشف والتقوى، ليقتدي بهم الناس.

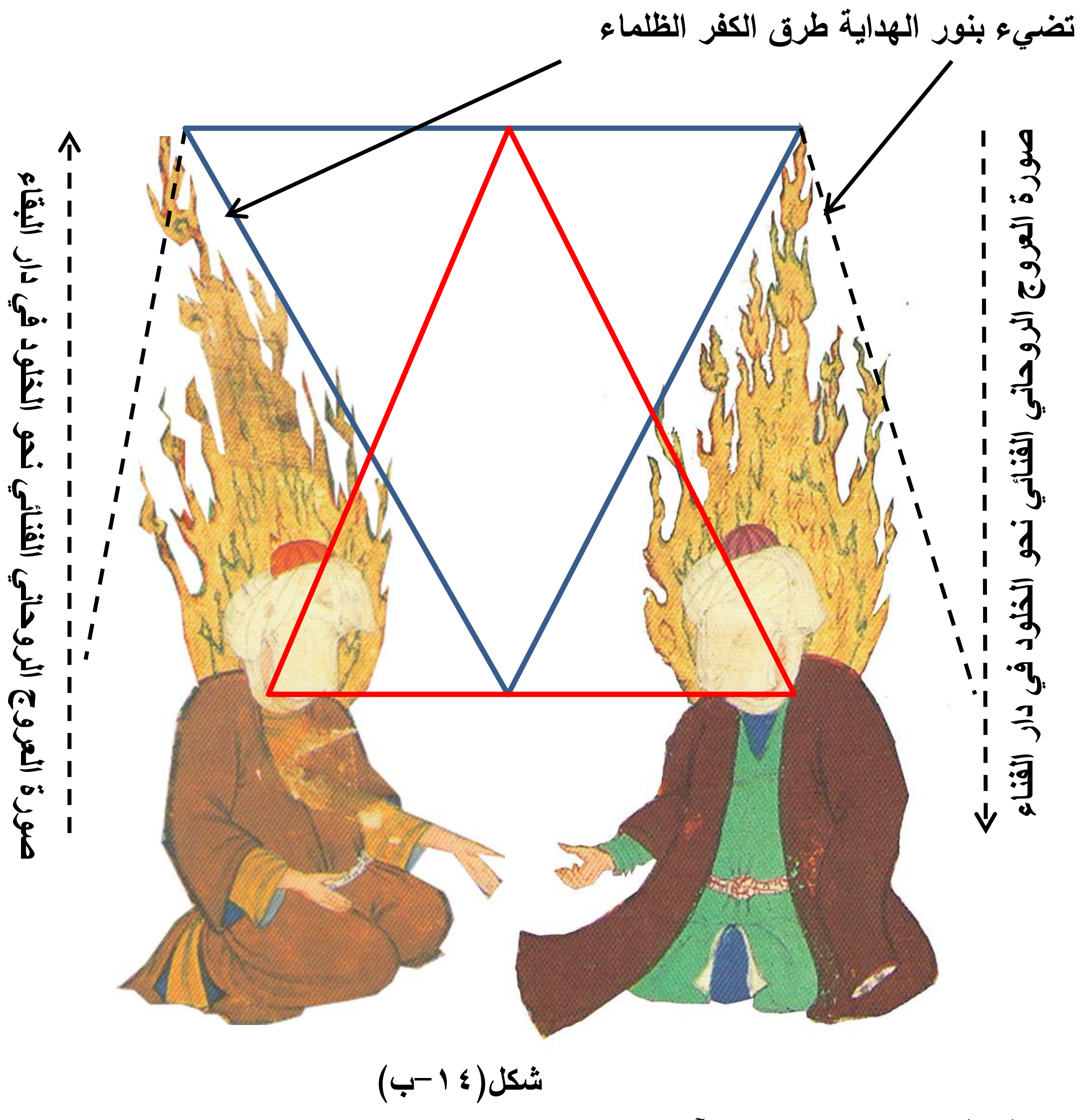
---

(١) سورة البقرة، الآية/٢٥٧.

(٢) سورة الانبياء، الآية/٦٩.

استعارة تصريحية لشكل النار ووجه الشبه الشمعة التي

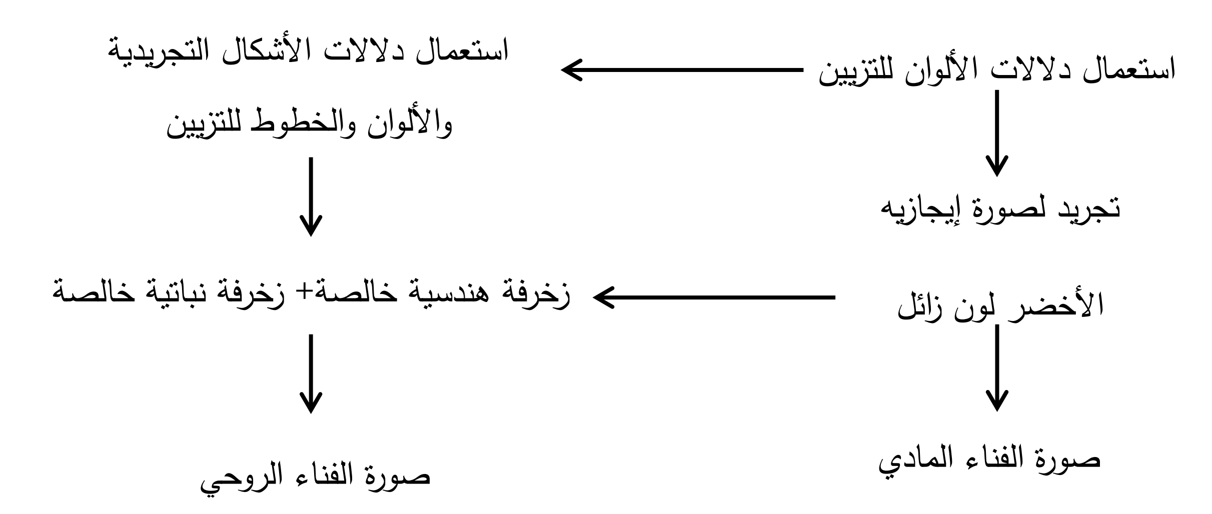
تضيء بنور الهداية طرق الكفر الظلماء



شكل(١٤-ب)

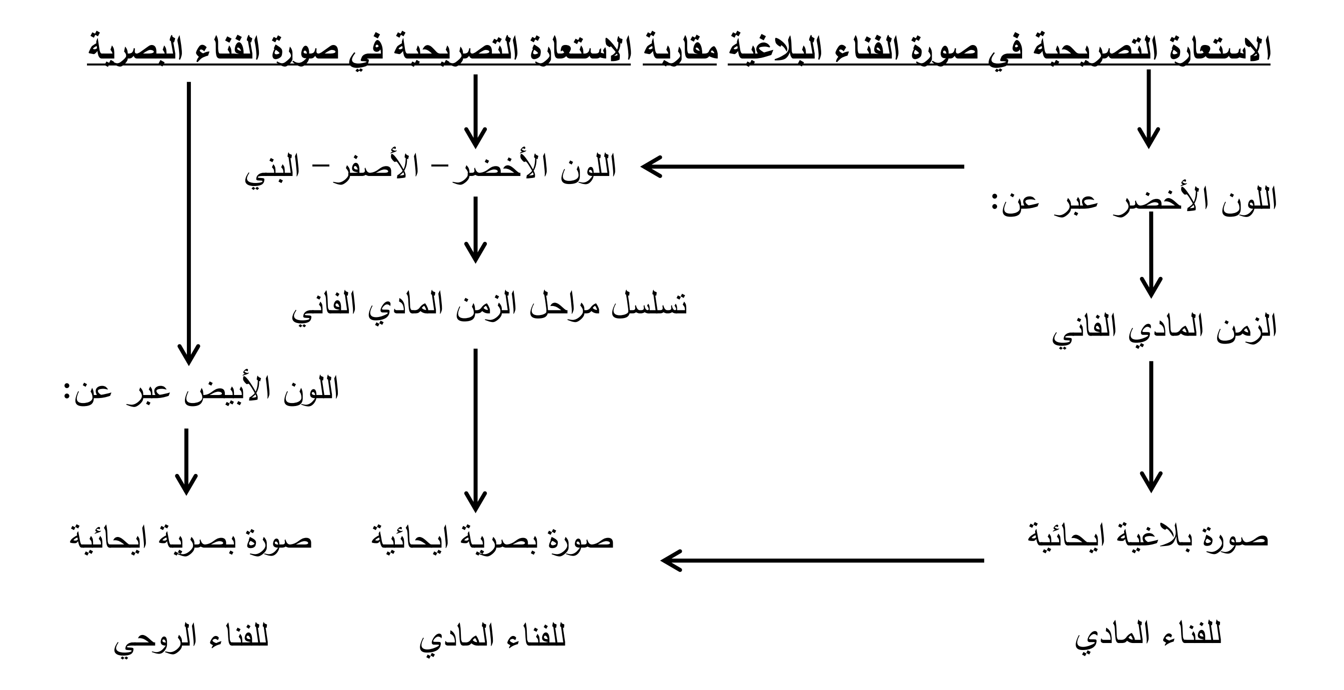
يتبين من الشكل(١٤) ان المقاربة حدثت بالآتي:

<u>الاستعارة التصريحية في صورة الفناء البلاغية</u> <u>مقاربة</u> <u>الاستعارة التصريحية في صورة الفناء البصرية</u>



اتفقت الصورتان في استعمال الألوان للتزيين من خلال تجريدها لصورة إيجازيه بلاغية، وتجريد الألوان والأشكال والخطوط للتزيين من خلال بنائية التكوينات الزخرفية الهندسية والنباتية الخالصة بصورة متوازنة ومتماثلة بصرياً.

اما عن دلالات اللون المضمرة فكانت كالآتي:

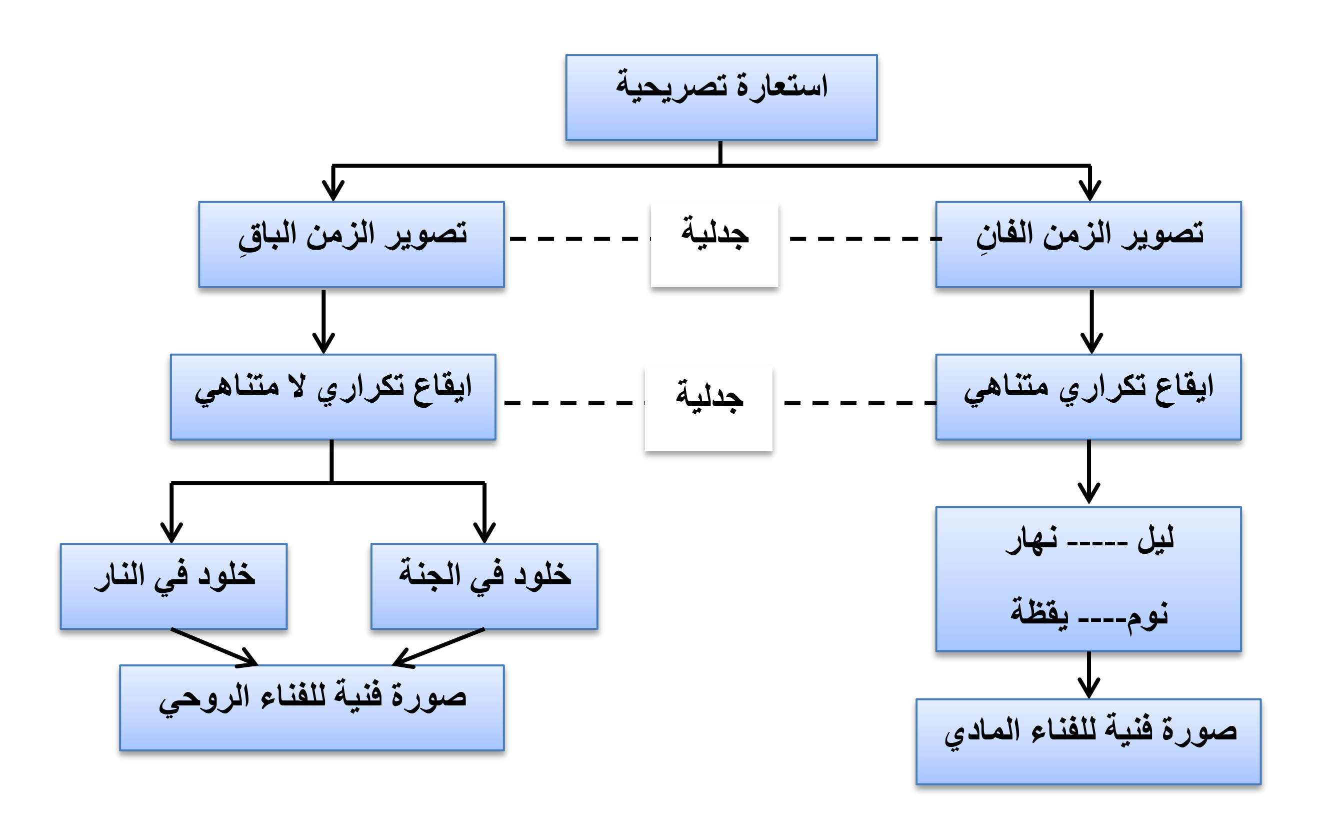


هنا جاءت المقاربة بصورة فنية توافقية إذ استُعمل المضمر اللوني في النص البلاغي والبصري، لإظهار الزمن المادي الفاني، الذي يُنتج صورة ايحائية للفناء المادي بالبلاغة والتصوير، الا ان التصوير اعتمد أكثر على دلالات اللون لتظهر لنا صورة ثانية بصرية ايحائية للفناء الروحي.

اما المقاربة الإيقاعية فقد جاءت أيضاً توافقية، إذ ظهر الإيقاع الزمني المتناهي بحتمية الموت بالصورتين.

واخيراً ظهر التبئير اللوني بالصورة الفنية البلاغية الذي يتقارب مع مركز الرؤية اللونية بالصورة الفنية البصرية، ليُسهم بصورة فعالة في قراءة النص البصري والبلاغي على حدٍ سواء.

٢. ورد في النص(١٣) المقولة(١٥٥)، وقوله "**فَتَزَوَّدُوا فِي أَيَّامِ الْفَنَاءِ لِأَيَّامِ الْبَقَاءِ**"، تزودوا استعارة تصريحية بصرية فكما يتزود المسافر بالطعام والشراب والملبس وهنا يرتبط المعنى بالشكل المُصوِّر، كذلك الراحل عن هذه الدنيا يتزود بالأعمال الصالحة، وفعل الخير، وترك المنكرات بهذه الأيام الزمنية القصيرة مقارنة مع الأيام الزمنية الطويلة في دار البقاء، أي إنَّ هذا الزمن الدنيوي فانٍ؛ كونه يتصف بتكرار ايقاعي متناهٍ (ليل– نهار، مساء– صباح ، نوم– يقظة) بصيرورة متناهية، بينما يتصف الزمن الآخر بتكرار إيقاعي لا متناهي وخالٍ من الألم والحزن والتعب فهو ذو تكرار بصيرورة لامتناهية، إنْ عرفَ الزاد الحق الذي عليه أنْ يأخذه معه فقد دلَّنا الخالق على الزاد الصحيح من خلال آيات القران الكريم، مثال قال تعالى:﴿ ... **وَتَزَوَّدُواْ فَإِنَّ خَيْرَ الزَّادِ التَّقْوَى وَاتَّقُونِ يَاأُوْلِي الأَلْبَاب**﴾[1]، كما قال(عَلَيهِ السَّلام) في الخطبة(١١٢– ص١٩٣): "**أُوصِيكُمْ عِبَادَ اللهِ، بِتَقْوَى اللهِ الَّتي هِيَ الزَّادُ وَبِهَا الْمَعَادُ**". كما في الشكل(١٥).

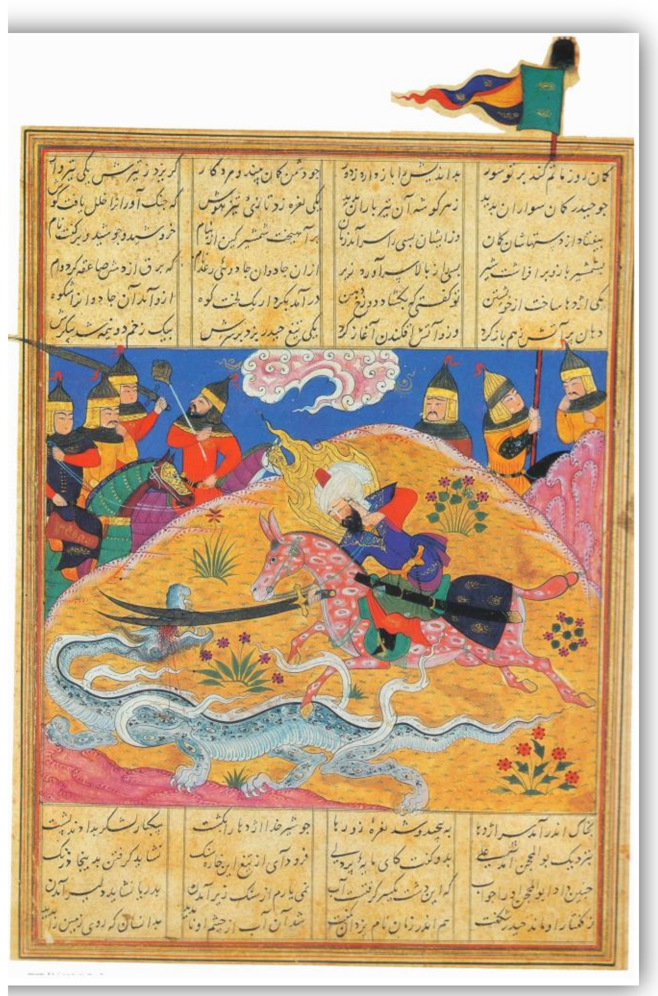


شكل(١٥)

كما في الشكل(١٦) الموسوم(**الامام الامير**(عَلَيهِ السَّلام) **في معركة مع التنين**)[2].

(١) سورة البقرة، الآية/١٩٧.

(٢) فرهاد شيرازي، خاوران نامه، ٨٩٢–٨٨٢هـ ق، قصر القلعة. (**شاهكارهاى نگارگرى ايران**، چاپ اول، ناشر موسسه توسعه هنرهاى تجسمى معاصر وموزه هنرهاى معاصر تهران، تهران، ١٣٨٤، ص٧٩).



شكل(١٦)



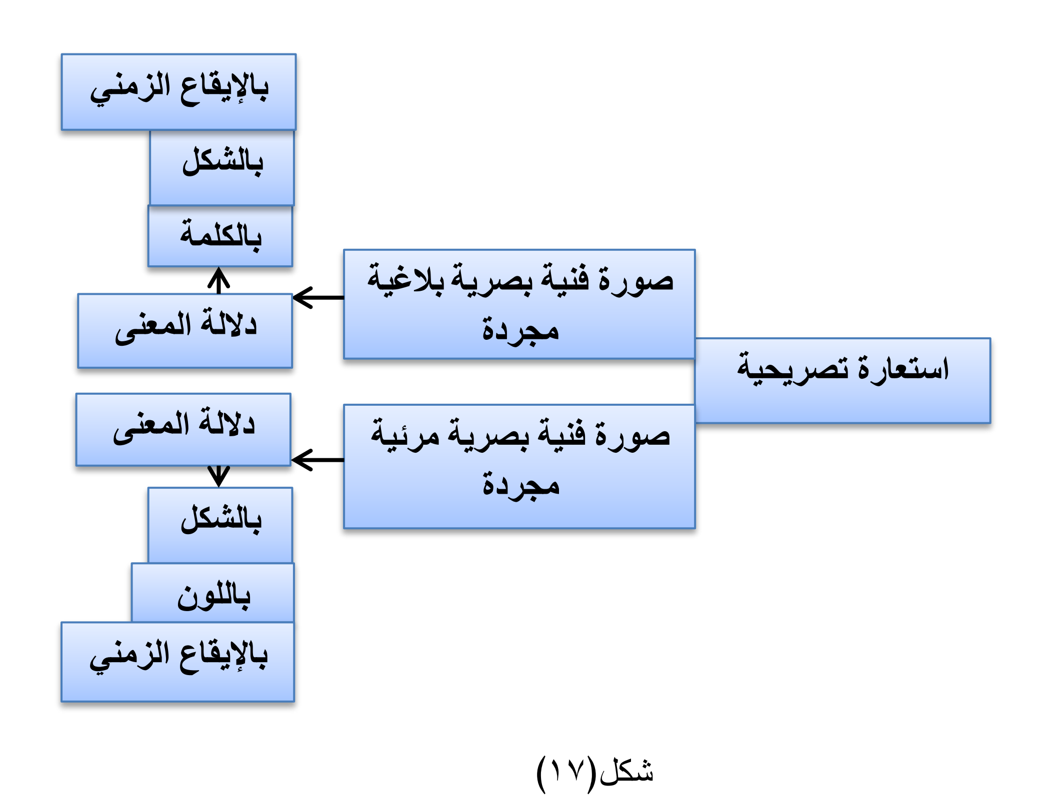
شكل(١٦-أ)

تمَّ بناء الصورة الفنية البصرية بصورة مركبة، وهذه التصويرة لا تتبع السياق السردي الواقعي للحدث بل تُعَد وثيقة بيانية بليغة، فالمصوِّر يصور الإمام علي(عَلَيهِ السَّلام)، يضرب رأس التنين بسيفه ذي الرأسين، وعلى جانبي التلة التي يقاتل بها الامام التنين يتواجد باقي الجيش، تفصل بينهما غيمة تتمركز فوق رأس الإمام.

يتضح من هذه التصويرة تأثر المُصوِّر بالأشكال الصينية من حيث الملابس وملامح الوجوه، لتبرز الاستعارة بجلد الحصان المصوِّر بهيئة جلد غزال، ووجه الشبه الرشاقة والخفة والسرعة بالحركة، وهي استعارة تصريحية بصرية، ولون الحصان بلون وردي المكرر الاستعمال في التصوير الإسلامي ، كدلالة على النصر والسرور والفرح، كما تمَّ استعارة شعلة النار التي تمَّ توضيحها بالنقطة الثانية، أمّا الغيمة فهي استعارة تصريحية عن الخير الوفير ترتبط بدلالة معنى الشكل واللون، فالغيمة تسقي الأرض بالماء لتحيا،

وكذلك الامام يقاتل الكفرة من أجل أنْ يحيا الإسلام، ولونت بلون وردي بلون الحصان نفسه، للدلالة على تبعيتها للمنقذ نفسه، كما لها صورة فنية ثانية، وهي أنَّ هذا المنقذ ضرباته مُسدَّدة من لدُن الرحمن.

بينما تمركزت صورة المنقذ بصورة فردية وهو يقاتل الكفر كله، فقد سبق أنّ وصفه النبي بمعركة الخندق عندما خرج لمقاتلة عمرو بن عبد ود العامري، إنّه خرج الإيمان كله للكفر كله، لتجسد الصورة الفنية البصرية مقولة النبي بصورة تصريحية، بدلالة تراجع باقي الجيش إلى خلف التلة، وكأنَّهم خلف خندق، فصورة التنين إنما هي استعارة تصريحية لصورة وثنية ترتبط بدلالة معنى الشكل، أمّا صورة المنقذ فهي استعارة تصريحية لصورة ايمانية روحية، لهذا وضعه المصوِّر بمركز الدائرة شكل(١٦-أ)؛ ليحتل مركز الرؤية شكلاً ولوناً، كما أحاطه المصوِّر بتل مثلث كناية عن عدم الاغترار بمغريات الدنيا الفانية، وعمله، وقتاله في سبيل إعلاء كلمة الله وجعلها العليا.

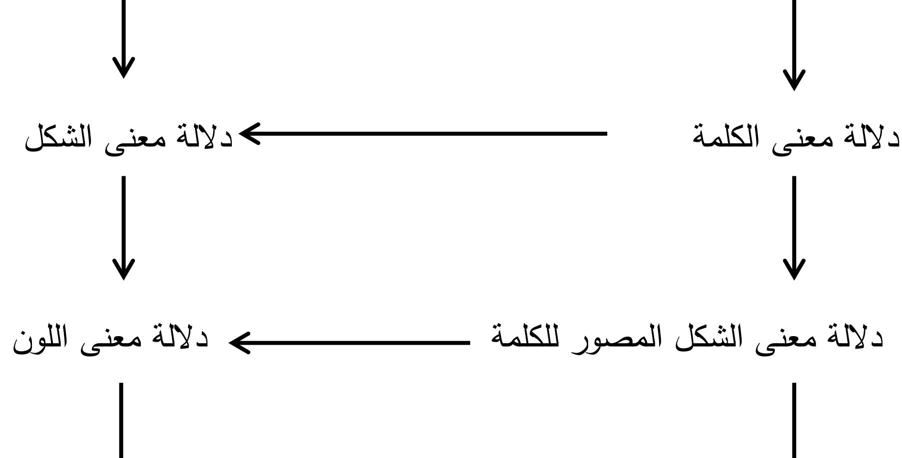


شكل(١٧)

تتفق الصورتان البلاغية والبصرية بالشكل(١٧) بنوع دلالاتهما المجردة، وبدلالة المعنى المضموني للمحتوى النصي البلاغي والبصري للفناء المادي والروحي، الا انهما يتقاربان بتشكلات المعنى البنائية، ليحدث التقارب ما بين (الإيقاع الزمني البلاغي....الإيقاع الزمني البصري، استعارة تصريحية بصرية

ترتبط بدلالة معنى الشكل واللون....استعارة تصريحية بمعنى الشكل البلاغي المصوِّر مع دلالة معنى الكلمة).

<u>الاستعارة التصريحية في صورة الفناء البلاغية</u> <u>مقاربة</u> <u>الاستعارة التصريحية في صورة الفناء البصرية</u>



دلالة معنى الايقاع الزمني بمضمون الكلمات ← دلالة معنى الايقاع الزمني بعناصر التكوين

٣.ورد في النص(١٦) المقولة(١٨٠)، قوله" **وَمَنْ يَنْقَضِي إِذَا بَلَغَ أَمَدَ حَدِّهِ بِالْفَنَاءِ**"، عندما بيّن عجز الإنسان عن وصف الخالق ومخلوقاته من الملائكة، أتبعه بيان أنَّ الوصف يتعلق فقط بذوي الاجسام المتلاشية تدريجياً بتوجهها نحو حتمية الموت، والفناء. ثم ينزه الخالق بكلمة التوحيد ونفي الكثرة عنه، فهي استعارة تصريحية تفهم من سياق الكلام.

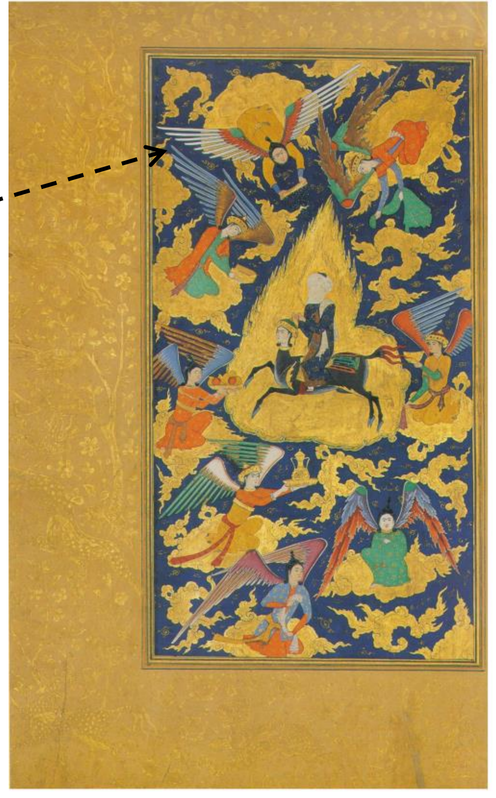
وقوله " **أَضَاءَ بِنُورِهِ كُلَّ ظَلَامٍ، وَأَظْلَمَ بِظُلْمَتِهِ كُلَّ نُورٍ**"، ان هذا القول يُؤخَذ على احتمالين: الأول: يرتبط بحاسة البصر؛ وذلك بإضاءة الكون بنوره، وهي استعارة تصريحية.

الثاني: يرتبط بالعقل، وهو أن يضيء بنور العلم والمعرفة، ظلام الجهل، والمراد بالهداية اضاء ظلام الجهل والكفر، وهي استعارة تصريحية. كما أنّ كل الأنوار التي تدرك بالحواس أو العقل لغيره فانية متلاشية بنور علمه.

ورد في النص(١٦) الفقرة الثانية "**أُوصِيكُمْ عِبَادَ اللهِ بِتَقْوَى اللهِ الَّذِي أَلْبَسَكُمُ الرِّيَاشَ، وَأَسْبَغَ عَلَيْكُمُ الْمَعَاشَ**" ورد في النص استعارة تصريحية وهي مستفادة من سياق الكلام، فالالتزام بأوامر الله والنهي عمّا نهي عنه، ومنح الإنسان اللباس الفاخر الناعم كالريش إنّما هو استعارة حسّية مرتبطة بحاستي اللمس والبصر المتمثلة بنعومة الريش وجماله المشابه لرغد ورفاهية العيش فكلاهما يدلان على الراحة والرفاهية، والتقوى تدل على الارشاد والموعظة. كما في الشكل(١٨) الموسوم(معراج النبي الكريم(صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَآلِهِ وَسَلَّمَ))[١]، وهي قصة سردية متخيلة لرحلة الاسراء والمعراج من الأرض إلى الجنة والنار، تمَّ بناؤها على ما ورد من أخبار على لسان النبي(صَلَّى اللهُ عَلَيْهِ وَآلِهِ وَسَلَّمَ)، ليصور المصوِّر المسلم، النبي راكباً على البراق وسط التصويرة، ويحيط به الحوريات الجالسات على سحب ذهبية يستقبلنه بآنيات وأباريق من الذهب مع بعض الأقمشة المزخرفة، ويحملن بالآنيات أنواع الفواكه المتنوعة.

(١) من المجلد الاول للساهر الحبيب، اوائل القرن ١١، قصر القلعة. (**شاهكارهای نگارگری ایران**، چاپ اول، ناشر موسسه توسعه هنرهای تجسمی معاصر وموزه هنرهای معاصر تهران، تهران، ١٣٨۴، ص١٨٠-١٨١).





شكل(١٨)





شكل(١٨-أ)

تتضح الاستعارة التصريحية بالشكل واللون وبالشبكة التحتية المؤسسة للعمل، بالشكل الصريح نجده بالنار الذهبية المحيطة برأس النبي بشكل جزئي، وحول النبي والبراق بشكل كليٍّ، وبشكل أجنحة

الحوريات، وشكل البراق المستعار جسمها من الحصان، ورأسها من الإنسان، أمّا الاستعارة باللون الذهبي المستعار من لون الذهب، بينما تظهر بالشبكة المؤسسة للعمل بالشكل البيضوي، والمثلث، والاشعاعي نحو المركز كما في الشكل(١٨-أ).

بنى المصوِّر المسلم استعاراته التصريحية بصورة فنية مركبة متخيلة؛ كونه استعان بدلالات الأشكال الواقعية لبناء اشكال متخيلة آخروية، لم يسبق المصوِّر أنْ تمكن من رؤيتها، بل صورها على وفق ما وصله من مواصفات لشكل البراق والحوريات التي استقبلت النبي(صَلَّى اللهُ عَلَيهِ وآلِهِ وَسَلَّمَ) عند عروجه إلى السماء، فنجد الحوريات تشبه نساء الانس من حيث الشكل العام والملامح، مع بعض التحوير بإضافة الأجنحة المستعارة من الطيور التي شاهدها مع ارتدائهن لملابس فاخرة مزخرفة.

التفت الحوريات بصورة بيضوية حول الشخصية الرئيسة في التصويرة، وكأنّها اشعاع يقترب من الضوء بصورة مادية معكوسة، فالمعروف أنَّ الضوء هو الذي يعكس الأشعة، بتكرار إيقاعي شكلي مكاني وزمانية متسارع بحركة بيضوية متجهة نحو المركز بصيرورة لا متناهية.

إنَّ هذه الحركة بالشكل عملت على توحيد مركز الرؤية نحو الشخصية الأبرز المتمركزة بمركز الشكل البيضوي من الشبكة التحتية المؤسسة للعمل التصويري، كما فعلت من عملية التوازن بالخط والشكل واللون الذهبي المتجهة نحو المركز.

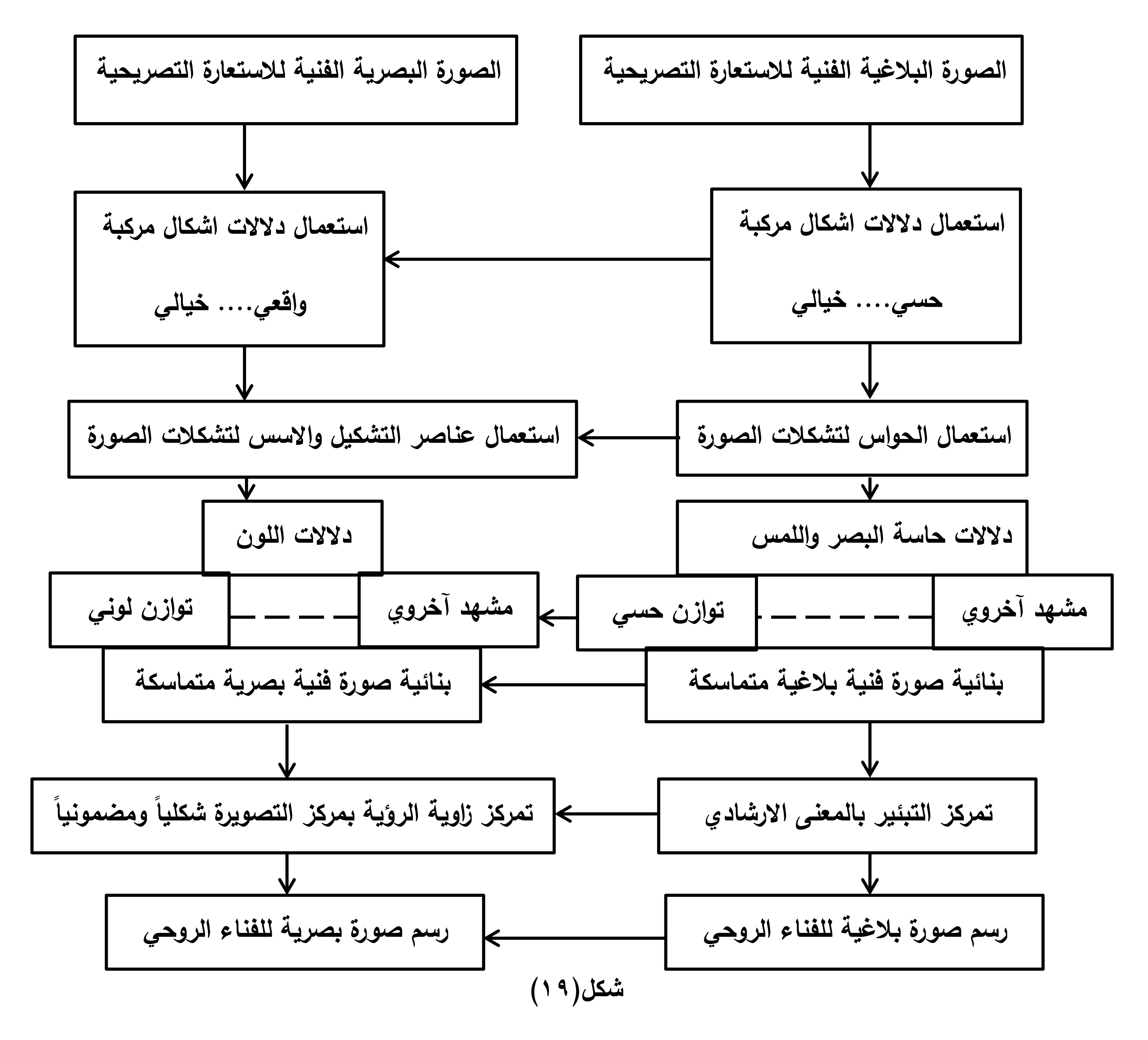
كما أنَّ اللون الذهبي المنتشر بالصورة الفنية، أكد أنَّ المشهد هو مشهد سماوي وليس أرضي، يتصف بالصفاء والنقاء ويفعل من عملية التوازن اللوني بكامل التصويرة.

وعليه أنَّ النسيج الفني للتصويرة تمَّ بناؤه بصورة فنية متماسكة وموحدة؛ تؤطر مفهوم الإشارة بصورة فنية معاصرة، تمنح النص الصوري دلالة شكلية ومضمونية مؤثرة بالمتلقي.

لتتجلي الغموض وتمركز زاوية النظر بوسط التصويرة نحو النبي(صَلَّى اللهُ عَلَيهِ وآلِهِ وَسَلَّمَ)، وهو يركب البراق المركبة من رأس انسان وجسم حصان، ويحيط بهما مثلث من النار بلون ذهبي، إلّا أنَّ هذه النار بباقي التصويرات لم تصور بصورة ذهبية؛ لتأخذ بُعد تداولي محاكاتي متوازن مع علو المنزلة التي نالها النبي بعروجه إلى السماء، مثال قوله تعالى: ﴿**وَهُوَ بِالْأُفُقِ الْأَعْلَى (٧) ثُمَّ دَنَا فَتَدَلَّى (٨) فَكَانَ قَابَ قَوْسَيْنِ أو أَدْنَى (٩) فَأَوْحَى إلى عَبْدِهِ مَا أَوْحَى (١٠) مَا كَذَبَ الْفُؤَادُ مَا رَأَى (١١)**﴾[١]. كما تعبر قاعدة المثلث عن الأرض التي عرج منها ورأس المثلث عن السماء التي رُفع لها من جهة، وتعلق النبي بالجانب الملكوتي الإلهي دون الجانب المادي؛ لترتسم صورة الفناء الروحي من جهة ثانية. كما في الشكل(١٩)

---

(١) سورة النجم، الآيات/٧-١١.



شكل(١٩)

تتفق الصورتان البلاغية والبصرية باستعمال دلالات الأشكال المركبة، الا ان الصورة البلاغية اعتمدت الحواس، بينما اعتمدت الصورة البصرية على التمثلات الواقعية واتفقتا بالجانب الخيالي، وعليه تتقارب دلالات حاسة البصر واللمس مع دلالات اللون بصرياً ولمسياً، إذ يتفقان على توثيق مشهد آخروي كلاهما متوازن بلاغياً بصورة حسية ومتوازن لونياً بصورة بصرية، لتنتجا بنائية صورة فنية بلاغية وبصرية متماسكة. أما عن مركزية التقارب فقد تمركز التبئير بالمعنى الارشادي بلاغياً لرسم صورة بلاغية للفناء الروحي، بينما تمركزت زاوية الرؤية بمركز التصويرة شكلياً ومضمونياً لرسم صورة بصرية للفناء الروحي.

٤.ورد في النص(٢٩) الحكمة(٣٦٦)"**يَا أَيُّها النَّاسُ، مَتَاعُ الدُّنْيَا حُطَامٌ مُوبِىءٌ...**"، ورد في هذا النص تشبيه بليغ(المشبه متاع الدنيا، والمشبه به حطام موبئ)، فضلاً عن عدها استعارة كون لفظة الحطام؛ تشبيهاً بمتاعبها، وسرعة زوالها، وقلة الانتفاع بها؛ كون أموالها وزخرفها يوصلهم إلى الهلاك وفنائهم الآخروي. كما وصف هذا الحطام بالوباء المرضي المعدي، فهي استعارة تصريحية حسية بصرية، للتوجيه والارشاد، بأنَّها لو دامت لمن يمتلك زخرفها ومتاعها لدامت لغيره، وهي ترتبط بدلالات الأشكال الواقعية من حيث المفهوم من سياق الكلام ومركبة من حيث تجريد كلمة حطام من معناها الأصلي لتحطم الشيء المادي إلى العبرة والعظة من هذا الحطام الدنيوي والحذر من الإصابة بهذه العدوى التي تنتج خسارة الباقي بالفاني.

كما في الشكل(٢٠) الموسوم(الرسول راكباً البراق يزور جهنم برفقة جبرائيل)(١)





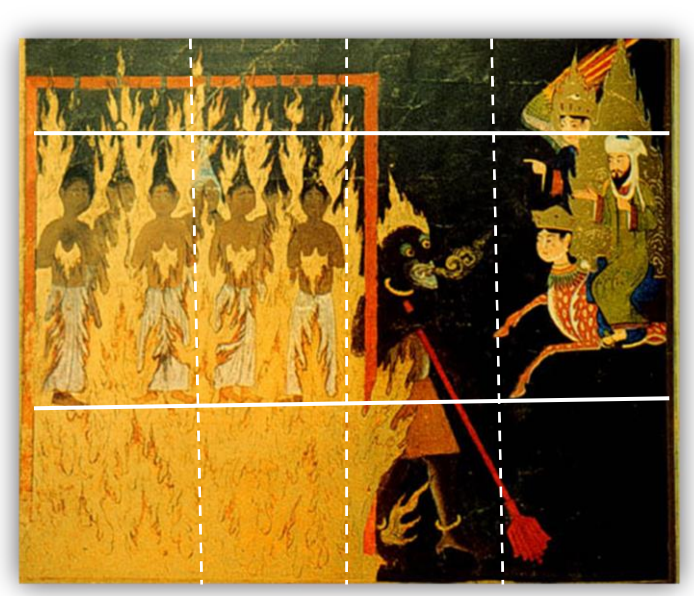
شكل(٢٠)

تصور التصويرة مشهدين لموضوع واحد عرضه المصوِّر المسلم بصورة سرد مسرحي، فالمشهد الاول الذي على اليمين يوضح سبع نساء معلقات من شعرهن إحداهن ذات شعر أبيض، وقد وضعن وسط النيران لتحيطهن ألسنة اللهب، ويشير إليهن جبرائيل بأصبعه ليرى رسول الله الذي يركب البراق ذات التاج، ويقف لحراسة العملية جني أسود وجهه يشبه وجه الفهد يحمل عصا حمراء. أمّا الصورة التي على

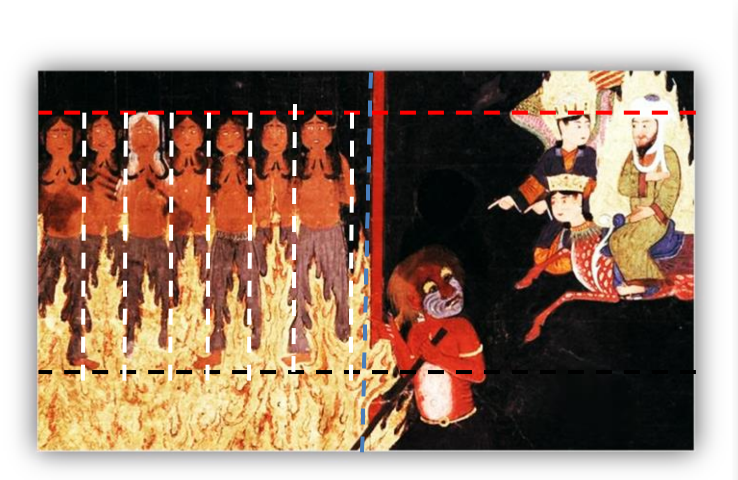
(١) من كتاب المعراج، هرات، ١٤٣٦. (المكتبة الوطنية، باريس)
http://www.maaber.org/issue_june06/lookout2.htm

اليسار توضح النساء السبع أنفسهن وقد خفتت النيران وتهدَّل شعرهن إلى أسفل اكتافهن، وتبدل الجني من الأسود إلى الأحمر والأبيض المراقب للعملية بوجه يشبه الأسد.

تبرز الاستعارات في هذا النّص الصوري التوثيقي بدلالات بصرية مركبة بالشكل واللون والشبكة التحتية المؤسسة للعمل التصويري، فنجد الاستعارة بالشكل بصورة البراق والتاج والحرس المعذبين، وبلون الأرضية السوداء، ولون السطح بصورة عامة، والشبكة بخطوط التأسيس التحتية الأفقية والعمودية. شكل(–أ) و(–ب).



شكل(٢٠–أ)



شكل(٢٠–ب)

ان الاستعارة الحاصلة في جسم البراق سبق توضيحها، عدا التاج فما قصد المصوِّر المسلم من تصوير البراق بتاج دون النبي(صَلَّى اللهُ عَلَيهِ وآلِهِ وَسَلَّم)، الا بقصدية محاكاتية كناية عن أنَّ هذه البراق منزل من الملك القدير خالق الاكوان، وما يسند هذا الكلام وضع التاج فوق رأس جبرائيل أيضاً؛ كونه مرسل من الخالق، كما تمَّ توضح الأشكال ذوات الأجنحة بوصفها صور استعارية تصريحية، أمّا اشكال المسؤولين عن تمشية العقاب فهنا استعار المصوِّر صور حيوانين شرسين وهما وجه الفهد الاسود في التصويرة التي على يمين الناظر، ووجه الأسد للتصويرة التي على يسار الناظر، بوصفها صورة فنية تصريحية على أنّ المشرفين على عقوبة هذه النساء لا يمتلكون قلب ليرأفوا لحالهن وصراخهن، بل هم ماضون في تنفيذ هذه العقوبة بلا تراجع إلى أنْ تصدر أوامر دون ذلك، اي تتمثل لديهم انعدام المشاعر الوجدانية والعاطفية؛ كونهم مخلوقات خلقت للتعذيب والترهيب لا للترغيب.

اما صور النساء فقد صورن بصورة مسطحة ومختزلة مائلة إلى التجريد؛ نتيجة ذوبان اجسادهن بفعل النيران، ليعلقن جنباً إلى جنب بصورة فنية تكرارية ذات ايقاع شكلي ولوني متساوي البعد الزماني والمكاني، ففي الشكل(٢٠–أ) قسمت التصويرة على أربعة اقسام: احتل القسمان الاول والثاني اللذان على يمين الناظر النبي والبراق وجبرائيل، بينما احتل القسم الثالث ثلاث من المعذبات ونصف النار، والرابع ثلاث من المعذبات ونصف النار الآخر، مع وضع إحدى المعذبات ذات الشعر الأبيض وسط هذين القسمين؛ كدلالة استعارية إنّه لا فرق بين كبير وصغير في انزال العذاب بحق المذنبين، كما وضعن وعلقن على استقامة واحدة موضحة بالخطين الأبيضين الأفقيين.

بينما قسمت التصويرة الثانية(٢٠–ب) على قسمين يفصل بينهما الخط العمودي الأحمر ووضحته الباحثة بخط ازرق متقطع، ليصور النبي راكب البراق وجبرائيل والحارس بالنصف الايمن، أما النصف الأيسر صوَّر به أشكال المعذبات بعد أنْ خفتت النيران وتغير لون جلودهن إلى لون بني غامق وملابسهن من بيضاء بلون أكفانهن إلى بنفسجي مائل إلى السواد دلالة احتراق ملابسهن بالنيران، قال تعالى:﴿**إِنَّ الَّذِينَ كَفَرُوا بِآيَاتِنَا سَوْفَ نُصْلِيهِمْ نَارًا كُلَّمَا نَضِجَتْ جُلُودُهُمْ بَدَّلْنَاهُمْ جُلُودًا غَيْرَهَا لِيَذُوقُوا الْعَذَابَ إِنَّ اللَّهَ كَانَ عَزِيزًا حَكِيمًا (٥٦)**﴾[١]، فقد رسمن بتكرار إيقاعي متساوي الأبعاد الزمانية والمكانية، كصورة فنية بليغة تفشي غاية المصوِّر في البوح بأنَّ تلك النساء إنّما ارتكبن جرماً واحداً بصورة فنية متساوية بالمعصية وهي عدم ارتدائهن للحجاب، وصورهن المصوِّر بملابس بيضاء، أي إنّهن لم يحضرن شيئاً معهن من دار الفناء إلى دار البقاء سوى ذنوبهن وهذا الكفن الأبيض. أما الأرضية السوداء فقد سبق توضيحها.

إنّ عمل تقسيم التصويرة إلى نصفين فعل من عملية التوازن بالخط والشكل واللون، على قسمي التصويرة من جهة، كما فعلت المسافات المتساوية بين المعذبات من عملية التوازن، مع لون المعذبات ذو الطابع التكراري دون الفرق العمري، فلا يوجد فرق بين شابة ومسنة بدلالة لون الشعر الأسود والأبيض

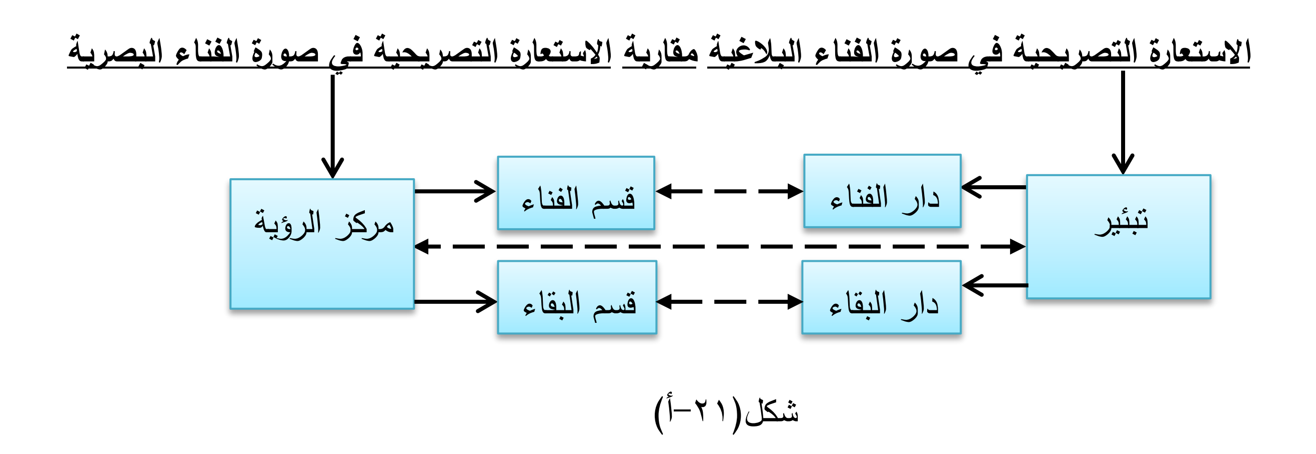
---

(١) سورة النساء، الآية/٥٦.

فالكل سواسية، كما أن عملية تكرار النساء من دون الأيدي، كناية عن الضعف، أي لا حول ولا قوة لهن لدفع هذا العذاب ولو لزمن قصير فهذا العذاب ذو صيرورة زمانية لا متناهية، ومثال ذلك قوله تعالى:﴿**إِنَّ الَّذِينَ كَفَرُوا لَوْ أَنَّ لَهُمْ مَا فِي الأرض جَمِيعًا وَمِثْلَهُ مَعَهُ لِيَفْتَدُوا بِهِ مِنْ عَذَابِ يَوْمِ الْقِيَامَةِ مَا تُقُبِّلَ مِنْهُمْ وَلَهُمْ عَذَابٌ أَلِيمٌ (٣٦)**﴾[(١)].

وعليه تمَّ بناء هذه الصورة الفنية بوحدة حركية عمودية متسلسلة، ممّا جعل التصويرة متماسكة البناء العضوي مع الخطوط الأفقية، وتحوي هذه التصويرة على خلاف ما مر، مركزين للرؤية، وهما قسم النبي وقسم المعذبين، بصورة فنية إيقاعية تنقل الحدث بطابع سردي مسرحي. وهذا ما نجد مقارباته بمقولات الإمام التي تضع في أغلب الأحيان بؤرتين مركزيتين، وهما دار الفناء ودار البقاء.

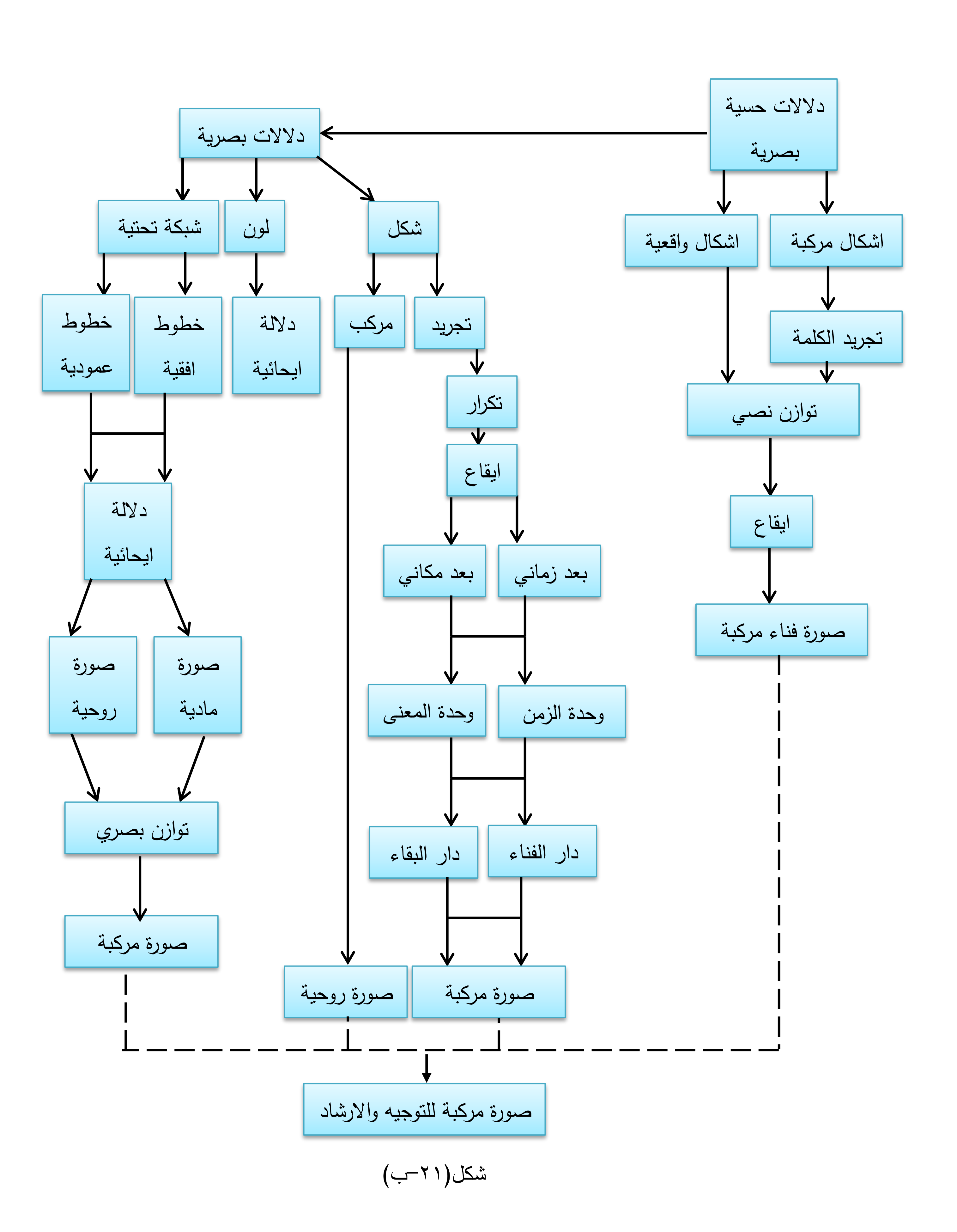
تتضح المقاربة بالمتماسات الآتية: شكل(٢١،أ–ب)



شكل(٢١–أ)

تستعمل الدلالة الحسية البصرية البلاغية التجريد بالأشكال المركبة الذهنية، وتؤلف صورة مركبة(مادية–روحية)، بينما استعملت الدلالة البصرية التجريد بـ(الشكل، اللون، والشبكة التحتية)، فمن خلال الشكل أرتسم التجريد بالتكرار والايقاع زمانياً ومكانياً للأشكال المسطحة والمختزلة، ويؤلف إيحاء في المعنى، بينما أرتسم في الشبكة التحتية بالخطوط الأفقية والعمودية، لمنح النص البصري دلالة إيحائية أخرى لصورة مركبة، وتؤلف الصورتين البلاغية والبصرية صورة مركبة(روحية–مادية، واقعية–متخيلة) للتوجيه والإرشاد. كما في الشكل(٢١–ب)

(١) سورة المائدة، الآية/٣٦.


دلالات حسية بصرية
دلالات بصرية
اشكال مركبة
اشكال واقعية
شكل
لون
شبكة تحتية
تجريد الكلمة
تجريد
مركب
دلالة ايحائية
خطوط افقية
خطوط عمودية
توازن نصي
تكرار
ايقاع
ايقاع
دلالة ايحائية
بعد زماني
بعد مكاني
صورة فناء مركبة
صورة مادية
صورة روحية
وحدة الزمن
وحدة المعنى
توازن بصري
دار الفناء
دار البقاء
صورة مركبة
صورة مركبة
صورة روحية
صورة مركبة للتوجيه والارشاد

شكل(٢١-ب)

ب. **الاستعارة المكنية**: وردت الاستعارة المكنية في عدة مواضع من مقولات الإمام علي بن ابي طالب(عَلَيهِ السَّلام) والتصوير الاسلامي، نذكر منها:

١. ورد في النص(٣) الخطبة(٥٢) "**أَلا وَإِنَّ الدُّنْيَا قَدْ تَصَرَّمَتْ وَآذَنَتْ بِوَدَاعٍ، وَتَنَكَّرَ مَعْرُوفُهَا، وَأَدْبَرَتْ حَذَّاءَ، فَهِيَ تَحْفِزُ بِالْفَنَاءِ سُكَّانَهَا، وَتَحْدُو بِالْمَوْتِ جِيرَانَهَا، وقد أَمَرَّ مِنْها مَا كَانَ حُلْواً، وَكَدِرَ مِنْهَا ما كَانَ صَفْواً**".

ألا وإنَّ الدنيا قد تفنى شيئاً فشيئاً، وتعلن الوداع بلسان حالها، فهي تعلن للمعتبرين انها لا تبقى لاحد، استعارة مكنية كون لحظة الوداع مرتبطة بإرادة الله سبحانه، ففناء الاشياء يتم بمراحل وصولاً إلى الموت، فهي استعارة مكنية عن تحولات الإنسان الطفل يعقبه شباب ثم يعقبه هرم والصحيح الجسم يتحول إلى سقيم، وصاحب الجاه إلى فقير، فمعروفها يمثل لتوفق يزول تدريجياً لتحول الشيء بضده، والمعروف إلى مجهول، أي هي في حالة جدلية بين ثنائيات الحياة وتبايناتها، وهي تنتهي مسرعة تمثيل للزمن الإيقاعي المادي الفاني، واستعار لفظة الأدبار لانتقال خيراتها بمجرد موته إلى ورثته، فهي تحفز بوصفها تسوق منية الشخص استعارة مكنية لوجود المشبه، أي تسوقهم مثل السائق لتنقلهم من دار الفناء إلى دار البقاء، كما السائق ينقل الناس من مكان إلى آخر، لتدفعهم للموت، والفناء وصف استعارة كأنها هي تدنيهم من الموت، أمّا وتحدو فهي استعارة مكنية لصورة بليغة يصفها المنشئ بأجمل صورة فنية، فالحادي هو الذي يسوق الإبل ويغني لها، وجيران الأحياء استعارة مكنية عن الاموات الذين يحيون عالم البرزخ، بمعنى أنّه يصف يوم ينفخ في البوق فيُبعث من في القبور، فحتى الاموات يفنى موتهم ويتحولون إلى أحياء لحضور تلك الساعة المهولة.

فالذين يحيون في دار الدنيا أو دار البرزخ تتحول حياتهم الحلوة إلى مرة، والصافية إلى متكدرة فهي استعارة تشبه الماء الصافي الذي يزول صفائه، وهنا استعارة لحاستي الذوق والبصر، ووجه الشبه أنّ

الإنسان سيحس بمرارة وكدر تلك اللحظة بذوقه وبصره، كما يشببهه القران﴿...**فَبَصَرُكَ الْيَوْمَ حَدِيد**﴾[(١)]؛

لقوته تماشياً مع هذه اللحظة المهولة، أي توافق صور محاكاة المخاطب لمقتضى الحال.

والشكل(٢٢) الموسوم**(كيخسرو افراسباب مأساة الانتقام الدموي لسياوش)**[(٢)]



شكل(-ب)

شكل(٢٢-أ) **شكل(٢٢)**

تتألف التصويرة من مجموعة من الجنود المسلحين الموزعين بصورة دائرية حول عرش الملك بلون ذهبي وخصمين، وقد قطع رأس أحدهما، مع بعض المتفرجين من خلف التلال.

---

(١) سورة ق، الآية/٢٢.

(٢) ينسب الى عبد العزيز/ في اليوم الاول من معركة رستم وسهراب- ورقة من الشاهنامة طهماسبى، ٧٠-٦٥٥، متحف طهران للفنون المعاصرة. (**شاهكارهاى نگارگرى ايران**، چاپ اول، ناشر موسسه توسعه هنرهاى تجسمى معاصر وموزه هنرهاى معاصر تهران، تهران، ١٣٨٤، ص٣١٣).

ارتبطت دلالات الأشكال بالتسطيح بتصوير الأرضية مع التل بلون واحد اخضر فاتح مع بعض باقات الورد والأعشاب الصغيرة المنتشرة على الأرضية، لتفعيل عملية التوازن من جهة، وملء الفضاء من جهة ثانية. أمّا تصوير الشخوص فحوت بعض التجسيم بتدرج الألوان إلّا أنّ نسبها متساوية، القريب مع البعيد، عدا الضحيتين منحها المصوَّر بعض الاستطالة لتسليط الضوء عليهما، وعلى عرش الملك الذي توسط الحشود كمركزي رؤية للحدث. شكل(٢٢-أ)

سلَّط المصوَّر الضوء على الضحيتين بوصفها استعارة مكنية تصرح بأبرز مفردة بعنوان التصويرة (مأساة الانتقام الدموي)، أي إنّ عملية القتل إنّما هي استعارة مكنية عن الانتقام (لسياوش) من جهة، بينما تم استعارة اللون الأبيض بصورة فنية مكنية عن الاستسلام للموت المحتم من جهة ثانية. كما أنّ نزع الثياب العلوية شيء مخجل ومعيب، استعملها المصوَّر بوصفها استعارة مكنية عن قتلهم بصورة فنية معيبة، نتيجة فعلهم المعيب بالتعدي على (سياوش) وقتله.

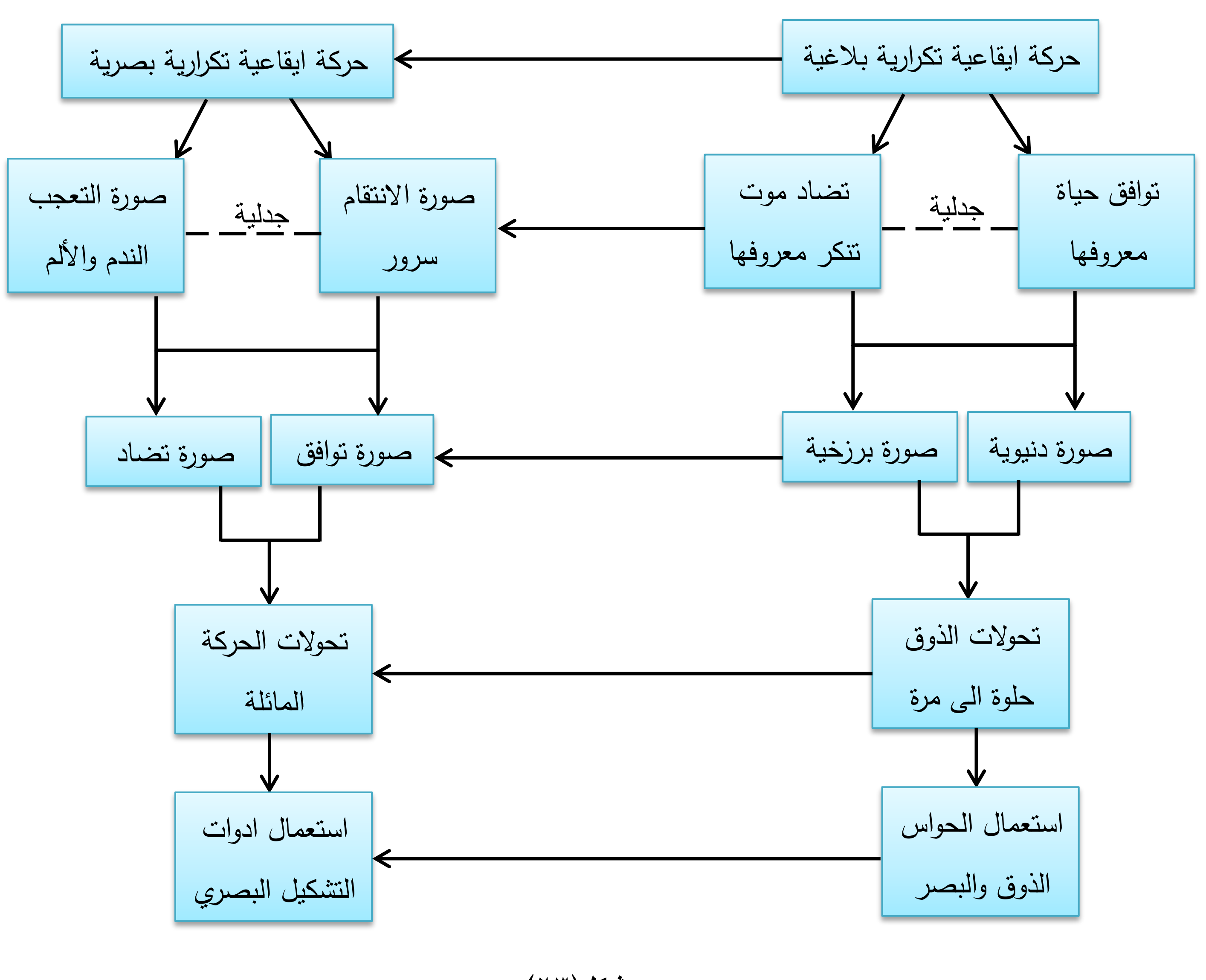
بينما عبَّرت الغيوم عن الصورة الفنية للانتقام باستعارة لونية، فقد تجلى اللونان الأحمر والأزرق بالغيوم للتعبير البصري عن الانتقام مع الخطوط اللولبية المعبرة عن دوامة الحياة المنتهية بالانتقام المؤدي إلى سفك الدماء وحتمية الموت من جهة، واستعارة مكنية عن حزن السماء، لإبراز صورة وجدانية لما يقترف من قتل وتمثيل بنزل ثيابهم وحلق شعر رأسهم من جهة ثانية. شكل(٢٢-ب)

كما أنّ ملامح البهجة للجيش ترسم صورة تقابلها صورة التعجب بالضحايا، لترتسم صورتي الانتقام والندم، كاستعارة مكنية عن الانتقام للجيش من جهة، وندم الضحايا عن قتل (سياوش) من جهة ثانية، مما يعني تقابل صورتين متضادتين. شكل(٢٢-أ)

تجلت بالتصويرة الاستعارة المكنية بالحركة كبعد تداولي، مثل حركة الخطوط المائلة المعبرة عن الحركة المائلة لطريق مائل دون المستقيم الذي يستعمله الحكام للوصول إلى عرش الحكم دون الأجدر، لتمثل صورة الفناء المادي.

تمتاز هذه التصويرة بالحركة الإيقاعية ما بين صورتين: صورة الجيش المنتصر مع علامات البهجة والسرور بملامحه ولون ملابسه المبهجة، وصورة الضحية المؤلمة والحزينة بملامحها التعجبية، والسروال الأبيض بلون الكفن كصورة استباقية زمنية للموت المحتم.

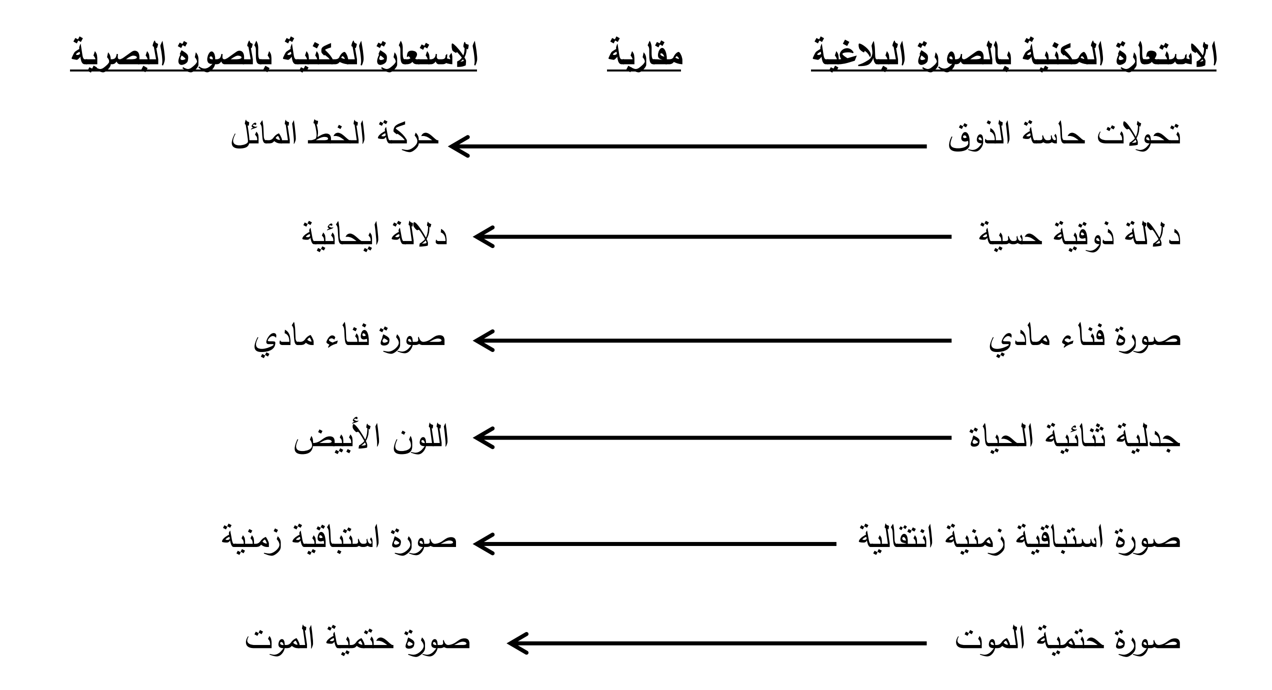
كما يتجلى التكرار التكميلي لبنائية الصورة الفنية من خلال ترك المصوَّر لفجوات يملئها المتلقي، عبر تصوير قتل أحد الضحايا، والقبض على الآخر بصورة فنية متماثلة تجعل المتلقي يكمل الحدث بقتل الآخر وهي صورة فناء مؤجل. والشكل(٢٣) يوضح المقاربات الآتية:



شكل(٢٣)

يتضح من الشكل(٢٣) ان الصورتين البلاغية والبصرية تتفقان بثنائية الصورة المتضادة والمتوافقة، الا ان المقاربة في الصورة الفنية البلاغية حسية تتمثل بحاسة التذوق الانتقالية، بينما تستعمل الصورة الفنية البصرية ادوات التشكيل البصري زمن ضمنها تحولات الحركة المائلة بالخط.

وعليه نجد ان التماسات حدثت بالآتي:



٢. ورد في النص(٨) في الخطبة(١٠٩)المذكورة بالنقطة(٢) من التشبيه "**غَرَّارَةٌ غُرُورٌ مَا فِيهَا، فَانِيَةٌ، فَانٍ مَنْ عَلَيْهَا، لا خَيْرَ فِي شَيْءٍ مِنْ أَزْوَادِهَا إِلَّا التَّقْوَى**".

نلمح الاستعارة المكنية في كلمة(غرارة) أي كثيرة الاستغفال لأهلها، كقوله في الخطبة(١٧١) ص٢٩٠ "**وَهِيَ وَإِنْ غَرَّتْكُمْ مِنْهَا فَقَدْ حَذَّرَتْكُمْ شَرَّهَا**"، فكل الأزواد الدنيوية فانية، مثلما يفنى من عليها، فهي عملية تكرار ايقاعية بالمضمون لترسيخ مفهوم فناء كل شيء إلّا زاداً واحداً باقياً، وهو التقوى والتمسك بحبل الله الذي لا ينقطع، قال الإمام علي(عَلَيهِ السَّلام) بالخطبة(١٥٥) يحث الناس على التقوى: "**فَتَزَوَّدُوا فِي أَيَّامِ الْفَنَاءِ لِأَيَّامِ الْبَقَاءِ**". كما في الشكل(٢٤) الموسوم(**النبي نوح**(عَلَيهِ السَّلام) **يشرف على بناء السفينة**)[١]



شكل(٢٤)

(١) من المجلد الاول للساهر الحبيب، اوائل القرن ١١، قصر القلعة. (**شاهكارهای نگارگری ایران**، چاپ اول، ناشر موسسه توسعه هنرهای تجسمی معاصر وموزه هنرهای معاصر تهران، تهران، ١٣٨٤، ص١٨٩).

تضم التصويرة قصة في جانبها المضموني قصة سردية، تحكي قصة نبي الله نوح(عَلَيهِ السَّلام) عندما بنى سفينة مع أصحابه الخُلَّص لتنقذهم من الطوفان، الذي سيغرق كل الكفرة بالله، احتوت اللوحة على مجموعة من الشخوص بأشكال، وأزياء متنوعة، يعملون من الخشب والسناسل سفينة، مستعينين بأدوات النجارة مثل المنشار، كما صور نبي الله نوح(عَلَيهِ السَّلام) وهو يجلس على سجادة قليلة الزخرفة وبلون وردي وأحمر ذات خطوط أفقية وعمودية، تجلس بقربه امرأة ترتدي حجاب أبيض مع رداء أسود مزخرف، تسأله الدعاء بتعجيل خلاصهم، الواضحة من حركة يديها، مع تلوين الأرضية بلون أزرق فاتح.

ارتبطت دلالات الأرضية بالتسطيح والاختزال، نتيجة تلوينها بلون واحد، والتحوير نتيجة جعلها تحاكي الماء، وهي استعارة مكنية دلالية على أنَّ هذه الأرض سيغطيها الماء بالكامل، ولن يبق منها سوى السماء التي لوَّنها المصوَّر المسلم باللون الأصفر دلالة على أنّه يوم عصيب، قال تعالى:﴿ **وَلَئِنْ أَرْسَلْنَا رِيحًا فَرَأَوْهُ مُصْفَرًّا لَظَلُّوا مِنْ بَعْدِهِ يَكْفُرُونَ (٥١)**﴾، وهي استعارة مكنية عن الرياح الصفراء التي ستجلب كثيراً من الغيوم؛ لأجل العذاب لتمطر بلا توقف إلى ان تغرق كل البلاد فلا ينجو سوى راكبي سفينة نبي الله نوح(عَلَيهِ السَّلام). قال تعالى:﴿ **قَالَ سَآوِي إِلى جَبَلٍ يَعْصِمُنِي مِنَ الْمَاءِ قَالَ لَا عَاصِمَ الْيَوْمَ مِنْ أَمْرِ اللَّهِ إِلَّا مَنْ رَحِمَ وَحَالَ بَيْنَهُمَا الْمَوْجُ فَكَانَ مِنَ الْمُغْرَقِينَ (٤٣)**﴾[(١)].

أمّا أشكال شخوصه وأزيائهم كانت متنوعة من حيث لون البشرة (الأبيض، الأسمر، الأسود) ومن حيث العمر(صغير، متوسط، كبير)، أي أنّهم من أعمار زمنية متدرجة، ممّا يؤكد على توحد صفوفهم، نتيجة توحد توجههم الخالص لله وحده، ممّا خلق وحدة مركزية متماسكة البناء بالفكرة.

كما كان توزيع شخوصه على خطوط أفقية على جانبي ووسط التصويرة بصورة فنية تكرارية ايقاعية بالتكوين، تجعل بصر المتلقي في عملية تنقلات من الأسفل نحو الأعلى، وهي استعارة مكنية عن ارتفاع مكانة هؤلاء عند الخالق سبحانه، وينتهي بالنبي نوح(عَلَيهِ السَّلام)، وهو الأعلى مكانة منهم جميعاً؛ كونه من دعاهم إلى ترك عبادة الأوثان وعبادة الله الواحد. شكل(٢٤-أ)

---

(١) سورة هود، الآية/٤٣.



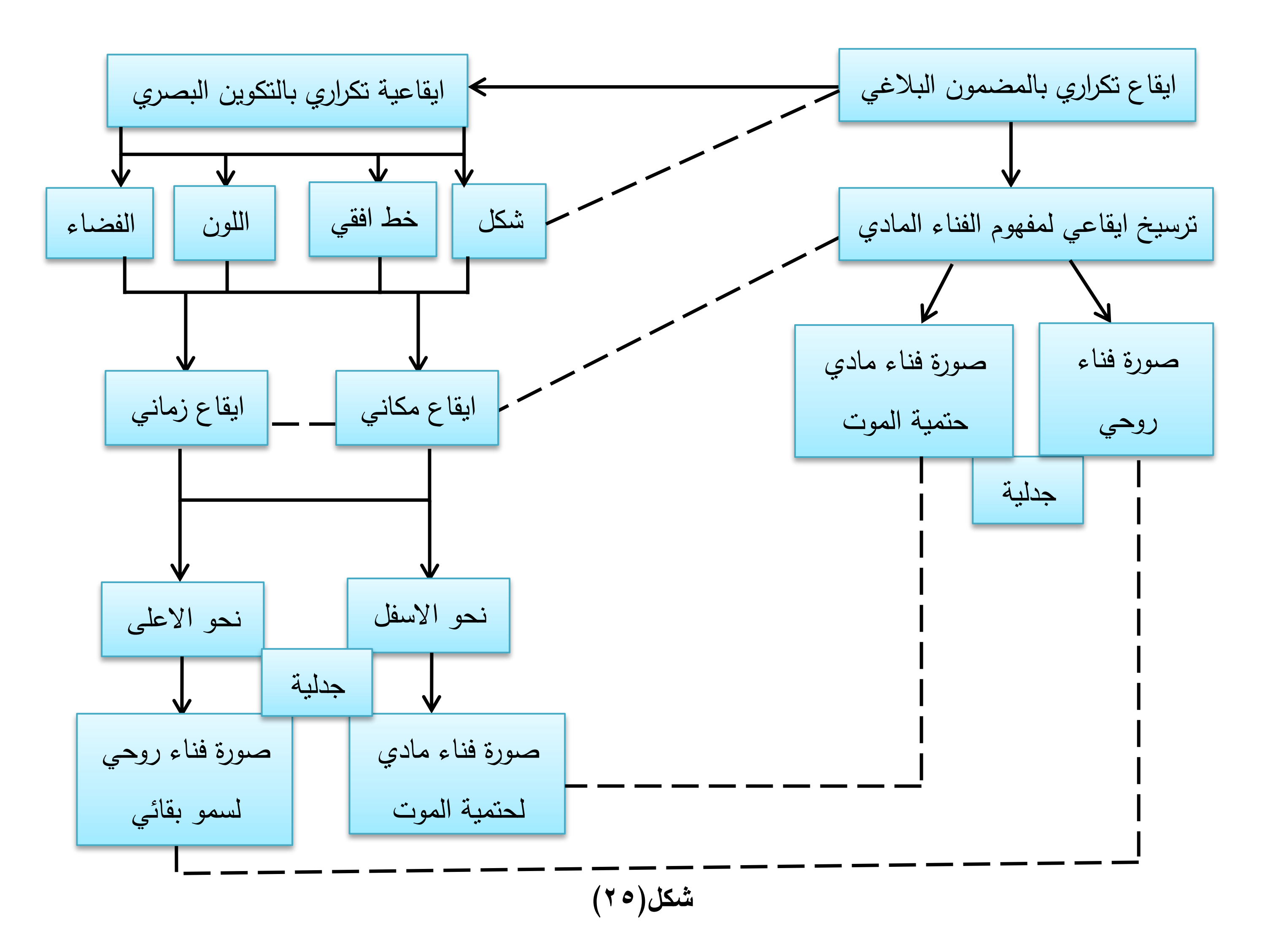
شكل(٢٤-أ)

وفي انحناء الأشجار نحو اليمين أو اليسار استعارة مكنية عن شدة العذاب وقوة الريح من جهة، وخضوع هذه الأشجار إلى خالقها من جهة ثانية.

أمّا من حيث بنائية الصورة الفنية للإيقاع الشكلي الزماني في الأرضية، فتتوضح بمسافة الأرضية الزرقاء وطولها مقارنةً بالسماء الصفراء الصغيرة الحجم من جهة، وبطء صناعة السفينة وسنين الانتظار التي عاشها أتباع نبي الله نتيجة طول الأرضية واختزالها، إنّما يرمي إلى أنّ حياة هؤلاء المؤمنين أصبحت بلونٍ واحد وعذابٍ واحد سينجلي بنزول العذاب على حزب الشيطان.

وعليه نجد أنّ المقاربات حدثت بالآتي:

الاستعارة المكنية بالصورة البلاغية **مقاربة** **الاستعارة المكنية بالصورة البصرية**



شكل(٢٥)

يتقارب الإيقاع التكراري البلاغي بالمضمون، مع الإيقاع التكراري بأدوات التكوين البصري المتمثل بـ(الخط الافقي، الشكل، اللون، والفضاء)، ليتلوها مقاربة ترسيخ ايقاعي لمفهوم الفناء المادي كنوع من التأكيد الصوتي السماعي لفن البلاغة المقروء مع تبادلية الإيقاع الزماني والمكاني للحركة البصرية، ليُنتج عن الصورة الفنية البلاغية والبصرية جدلية الفناء المادي التام المتمثل بحتمية الموت والفناء الروحي التام المتمثل بالسمو المثالي.

٣.ورد في النص(١٠) المقطع الثاني، الخطبة(١١٢)"**فَمِنَ الْفَنَاءِ: أَنَّ الدَّهْرَ مُوتِرٌ قَوْسَهُ، لَا تُخْطِىءُ سِهَامُهُ، وَ لَا تُوسَى جِرَاحُهُ، يَرْمِي الْحَيَّ بِالْمَوْتِ، وَالصَّحِيحَ بِالسَّقَمِ، وَالنَّاجِيَ بِالْعَطَبِ، آكِلٌ لاَ يَشْبَعُ، وَشَارِبٌ لاَ يَنْقَعُ.**".

وهنا يرد ذكر بعض أوصاف الفناء من خلال الاستعارة، وهي صورة استعارة بصرية وجدانية تمثل صورة عدالة الهية، ومنها: إنّ الدهر شّد قوسه استعداداً للضرب، وإنّ سهام هذا القوس لا تُخطِئ هدفها، وإنَّ القوس والسهام ماهي إلّا استعارة مكنية عن الدهر الذي لا تخطئ مصائبه ومتاعبه عن اصابة الشخص المحدد، كما أنَّ هذه المصائب لا يمكن مداواة جراحها مثل السهام استعارة مكنية عن اشتراكهما بالشعور بالألم.

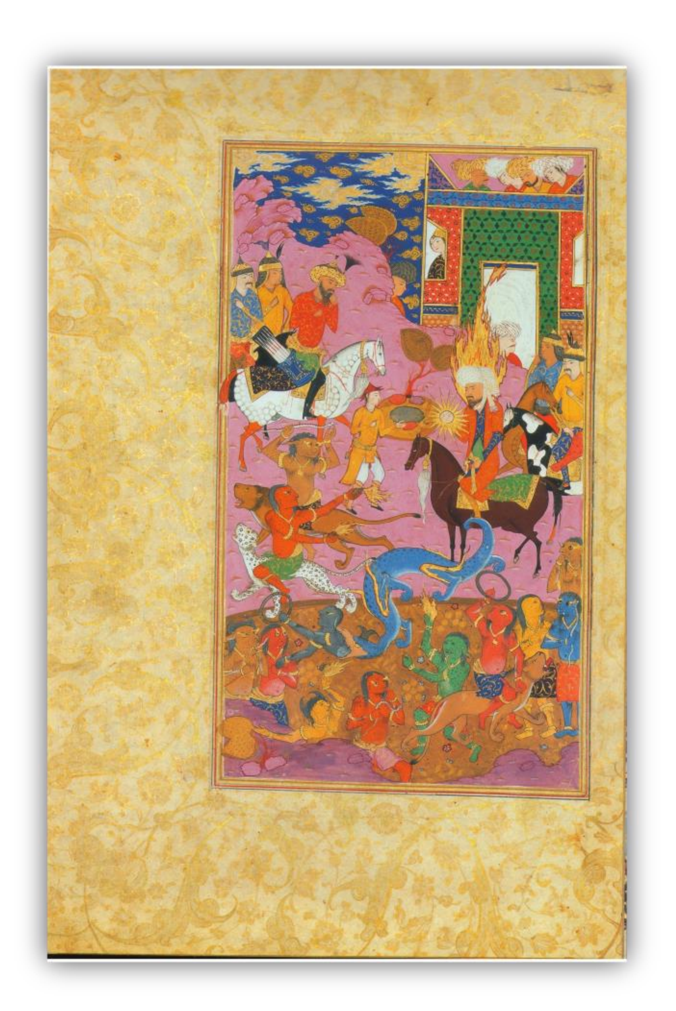
إنَّ هدف هذه الاستعارة تعمل على تدعيم النص وشد المتلقي؛ لإيصال المعنى بصورة فنية بلاغية قريبة من ذهن المستمع، وإنَّ قدر الإنسان أنْ يصيبه الموت بوصفه فناءً مادياً تاماً وهو في غفلة منه، إذ ﴿**أَيْنَمَا تَكُونُواْ يُدْرِككُّمُ الْمَوْتُ وَلَوْ كُنتُمْ فِي بُرُوجٍ مُّشَيَّدَةٍ ...**﴾ [(١)]، كما أنَّ هذا الدهر الفاني يفني صحة الناس ويحولهم نحو المرض ليمثل فناءً متسلسلاً جزئياً منطقياً حجاجياً بالمعنى، والناس الناجون من المصائب يصيبهم الهلاك الموت، ومن كعلمتي بكلمتي (الآكل والشارب)، استعارة تصريحية عن الخالق الذي يُفني الخلق، مثلما يُفني الآكل طعامه، والشارب شرابه وهي مثال مجرد ضرب لوجه الشبه الفنائي لقصدية غائية. كما في الشكل(٢٦) الموسوم(معجزات النبي موسى(عَلَيهِ السَّلام))[(٢)]، الذي يتألف من بنية سردية متخيلة، تتضمن قصة تغلب نبي الله موسى(عَلَيهِ السَّلام)على سحرة مصر بيوم الزينة وهي صورة بصرية وجدانية، قال تعالى:﴿**قَالَ أَجِئْتَنَا لِتُخْرِجَنَا مِنْ أَرْضِنَا بِسِحْرِكَ يَا مُوسَى(٥٧) فَلَنَأْتِيَنَّكَ بِسِحْرٍ مِثْلِهِ فَاجْعَلْ بَيْنَنَا وَبَيْنَكَ مَوْعِدًا لَا نُخْلِفُهُ نَحْنُ وَلَا أَنْتَ مَكَانًا سُوًى(٥٨) قَالَ مَوْعِدُكُمْ يَوْمُ الزِّينَةِ وَأَنْ يُحْشَرَ النَّاسُ ضُحًى(٥٩)**﴾[(٣)].

---

(١) سورة النساء، الآية/٧٨.

(٢) من المجلد الاول للساهر الحبيب، اوائل القرن ١١، قصر القلعة. (<u>شاهكارهای نگارگری ایران</u>، چاپ اول، ناشر موسسه توسعه هنرهای تجسمی معاصر وموزه هنرهای معاصر تهران، تهران، ١٣٨۴، ص١٨٨).

(٣) سورة طه، الآيات/٥٧-٥٩.



شكل(٢٦)

ارتبطت بعض دلالات الأشكال بالتكوينات التجريدية، أي تجريد الشكل بالكامل لصالح الاستعارة المكنية كما في أشكال السحرة، الذين استعارة لهم المصوَّر أشكال الجان الملون، بوصفها صورة فنية لاستعارة مكنية عن الاستعانة بالجان لسحر أعين الناس. بينما بعض الأشكال تتمازج بين الواقعية والتجريد، فالأشكال مسطحة غير مجسمة برؤية متأثرة بالسحن الصينية، كما نلحظ استعارة المصوَّر لشكل التنين كاستعارة مكنية عن الافعى المرعبة المذكورة بالقرآن، ووجه الاستعارة أنَّ كليهما مخيف ومرعب ويأكل مَن أمامه، ثم يُصوّر هذه الأفعى، وهي تلتهم السحرة بدل ابتلاعها سحرهم شكل(٢٦-أ)، بوصفها صورة إبدالية لاستعارة مكنية عن زيف سحرهم وكشفهم أمام الناس، وصوَّرت الأفعى باللون الأزرق المقارب للون السماء، بوصفها استعارة مكنية عن إرسالها من خالق السماوات والأرضين.



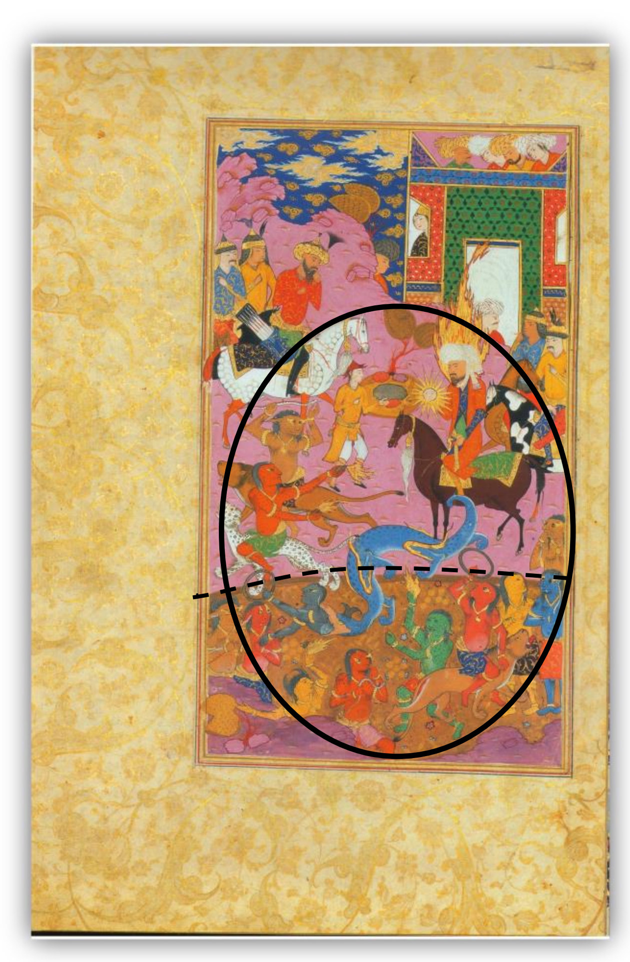
شكل(٢٦-أ)

مُثل نبي الله موسى(عَلَيهِالسَّلام) راكباً فوق حصان ذي خمسة أقدام، وقد حول المصوَّر حتى الذيل إلى قدم بلون برتقالي لتمييزها والتأكيد عليها، وهي استعارة تبني صورتين، الأولى: إنَّ هذا الحصان يدل على الإخلاص للخالق على خلاف السحرة راكبي الأسد والفهد تمثلت لديهم صورة عدم الإخلاص فهما حيوانان لا أمان لهما على خلاف الحصان الوفي لصاحبه، والثانية: الحصان قد يكون كناية عن العمل الصالح في الدنيا والأسد والفهد كناية عن غدر الدنيا بالسحرة، نتيجة عملهم الشيطاني.

كما مثل اليد البيضاء بالشمس واستعار لها ملامح بشرية، بوصفها استعارة مكنية عن شدة وضوح المعجزة حتى اصبحت كالشمس كوسيلة إفهاميه، وهنا حدث تداخل ما بين الاستعارة والتشبيه.

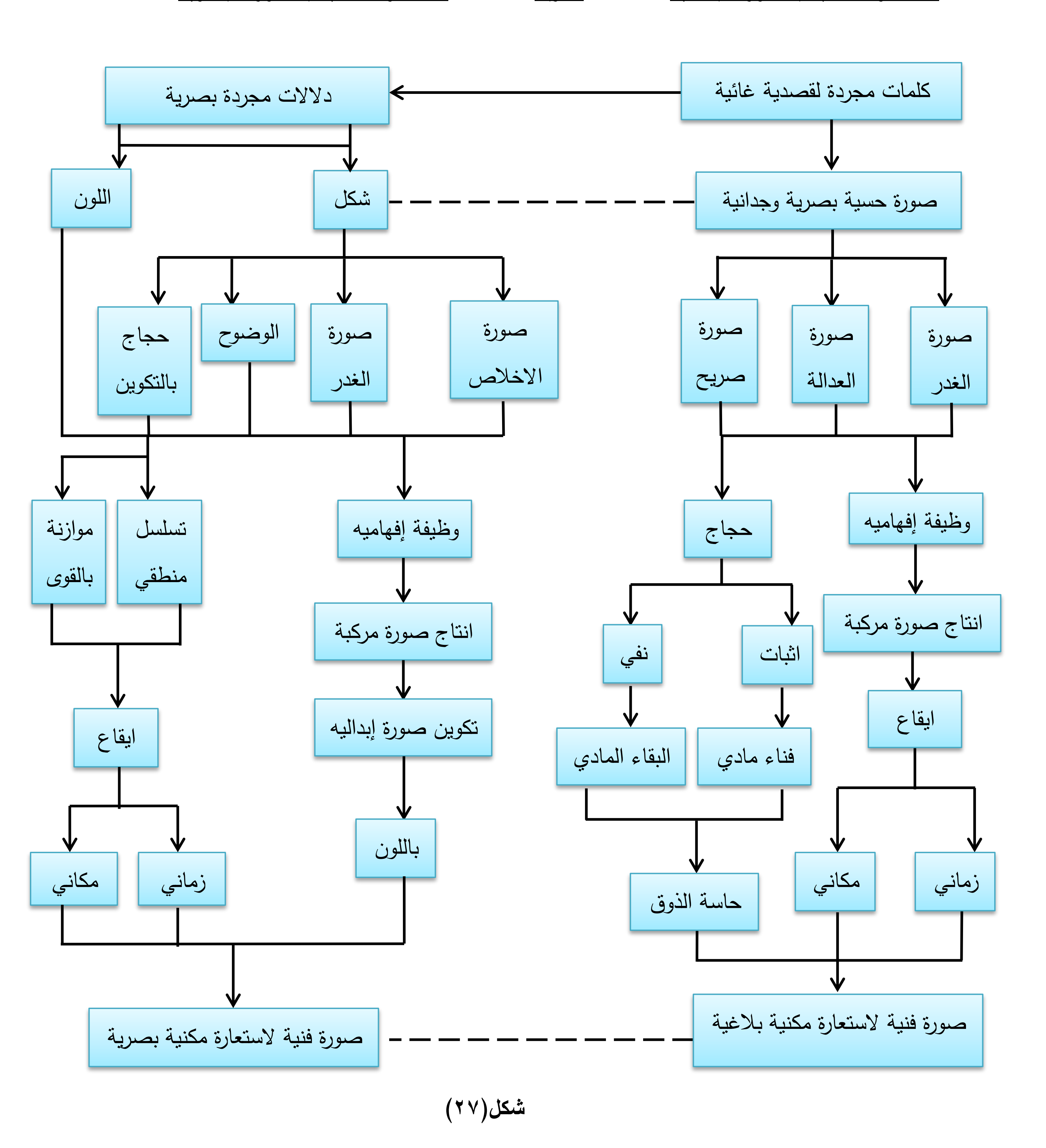
كما اعطى المصوَّر استدلال التسلسل المنطقي الحجاجي بشكل العصا المتحولة إلى أفعى بيد أحد السحرة البني الراكب فوق الأسد استعارة مكنية عن أنّه أقوى السحرة، والثاني يصعد على لبوة كونه يأتي تسلسله بعد الكبير ثم الثالث بمرتبة القوة الراكب فوق الفهد الأبيض، الراكب فوق الأسد تمركز على يسار

الناظر، والراكب على اللبوة على يمين الناظر، لمنح التصويرة موازنة بقوى السحرة، كما أنّها موازنة شكلية ولونية؛ لأنّ الساحرين تماثلا باللون الأحمر والشكل، وتقابلا باتجاه الوجه، شكل(٢٦-ب) وهذا ما فعل الإيقاع الشكلي واللوني زمانياً ومكانياً.



شكل(٢٦-ب)

وعليه نجد ان المقاربات حدثت بالآتي:



شكل(٢٧)

تم بناء المقاربة في الشكل(٢٧) على وفق التجريد بالكلمات البلاغية لقصدية غائية مضمونية مع التجريد بالشكل واللون البصري، لتصور البلاغة صورة حسية بصرية وجدانية تتفرع منها (صورة الغدر، صورة العدالة، وصورة صريحة)، بينما تتجلى الاستعارة المكنية التجريدية البصرية بالشكل واللون، فالشكل يبين (صورة الغدر والاخلاص، والوضوح، والتكوين الحجاجي)، لتُنتج الصورتان البلاغية والبصرية وظيفة حجاجيه افهاميه لصورة فنية مركبة، لتتقارب البنائية الحجاجيه البلاغية ذات الإيقاع الزماني والمكاني مع الصورة اللونية الابدالية، لاستكمال صورة فنية لاستعارة مكنية بلاغية وبصرية، تتقاربات بالتكوين البنائي وتتفقان بمضمون الصورة الفنية.

٤. ورد في النص(١٦) المقولة(١٨٠) "**إِنْ كُنْتَ صَادِقاً أَيُّهَا الْمُتَكَلِّفُ لِوَصْفِ رَبِّكَ، فَصِفْ (جَبْرَائِيلَ) وَ(مِيكَائِيلَ) وَجُنُودَ الْمَلاَئِكَةِ الْمُقَرَّبِينَ، فِي حُجُرَاتِ الْقُدُسِ مُرْجَحِنِّينَ، مُتَوَلِّهَةً عُقُولُهُمْ أَنْ يَحُدُّوا أَحْسَنَ الْخَالِقِينَ، فإِنَّمَا يُدرَكُ بِالصِّفَاتِ ذَوُو الْهَيْئَاتِ وَالأَدوَاتِ، وَمَنْ يَنْقَضِي إِذَا بَلَغَ أَمَدَ حَدِّهِ بِالْفَنَاءِ، فَلَا إِلَهَ إِلَّا هُوَ أَضَاءَ بِنُورِهِ كُلَّ ظَلَامٍ، وَأَظْلَمَ بِظُلْمَتِهِ كُلَّ نُورٍ.**"

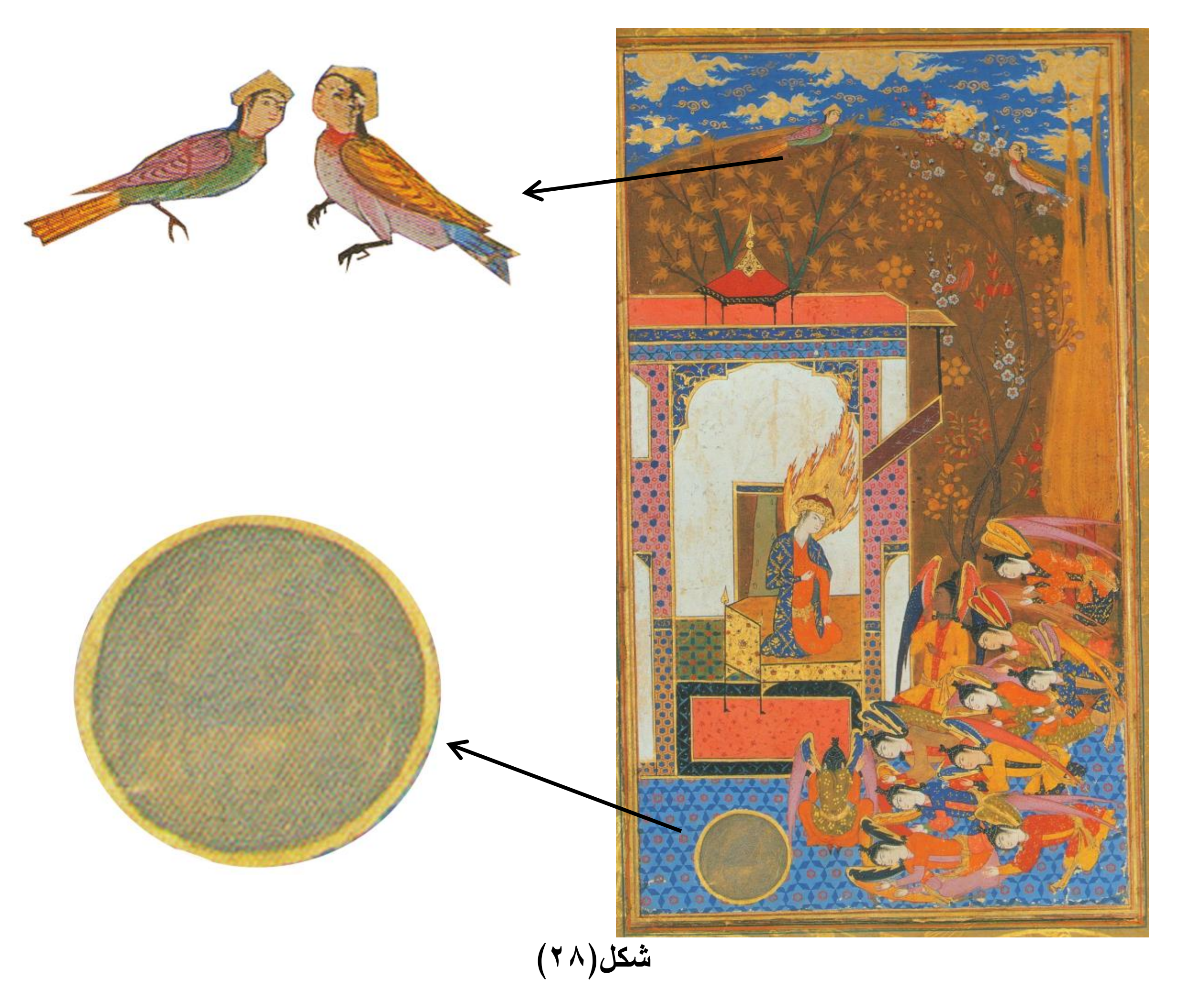
يصور لنا المنشئ صورة بلاغية مركبة تحتوي على الاستعارة والكناية والحجاج ونوعٍ من التشبيه الحسي نتيجة استعماله مصطلحات متداولة بين الناس، وفيما يخص الاستعارة تدل الفقرة الأولى على عجز الإنسان عن وصف ذات الله، بل هو عاجز أصلاً عن وصف مخلوقاته من الملائكة، كـ(جبرائيل، ميكائيل، وجنود الملائكة المقربين)، فمن هو عاجز عن وصف المخلوق؛ كونه غير معلوم ولم يتم التعرف عليه بالحواس، كقوله(عَلَيهِ السَّلام) في الخطبة(٨٨) ص١٢٩"**الْحَمْدُ للهِ الْمَعْرُوفِ مِنْ غَيْرِ رُؤْيَةَ**"، فبالتأكيد لا يمكن وصف الخالق، بل ممكن أن يعرف بصفاته(العدل، الأول، الآخر، الملك، والقدوس...).

فوصف الملائكة إنّما هو استعارة مكنية تدل عن عجز الإنسان لإدراك ما هو غير معلوم، فهي صورة فنية بلاغية ذات قياس استثنائي وهي تابعة من توابع الاسلوب التعجيزي.

وقوله "**فِي حُجُرَاتِ الْقُدُسِ مُرْجَحِنِّينَ**" يستمر المنشئ بالإسلوب التعجيزي للوصف طالباً وصفهم في أماكن العبادة مبيّن انحنائهم وخضوعهم لعظمة الخالق، وهو اسلوب مقارب للإسلوب الوارد في القرآن عندما يتحدى الخالق المشركين في خلق بعوضة. فالمرجحنين تعني مائلين إلى الأسفل وهي استعارة مكنية ووجه الشبه انحنائهم خضوعاً لعظمة الخالق.

وقوله "**مُتَوَلِّهَةً عُقُولُهُمْ أَنْ يَحُدُّوا أَحْسَنَ الْخَالِقِينَ**"، يدل على استعارة مكنية تتلخص بأنَّ هؤلاء الملائكة مع سمو مرتبتهم وقربهم من الخالق إلّا أنَّهم لا يستطيعون وصفه وتحديده بصفات المخلوقين. كما في الشكل(٢٨) الموسوم(**سجود الملائكة للنبي آدم**(عَلَيهِ السَّلام))[١]

(١) من المجلد الاول للساهر الحبيب، اوائل القرن ١١، قصر القلعة. (**شاهكارهاى نگارگرى ايران**، چاپ اول، ناشر موسسه توسعه هنرهاى تجسمى معاصر وموزه هنرهاى معاصر تهران، تهران، ١٣٨٤، ص١٨٧).



شكل(٢٨)

تضم هذه التصويرة محتوى سردي متخيل لقصة خلق الله سبحانه لنبيه آدم ثم طلب من الملائكة السجود له؛ لتكريم خلق الله، فسجد الملائكة اجمعين الا ابليس أبى واستكبر، هذا ما توضحه التصويرة، إذ نرى نبي الله آدم يجلس على العرش داخل غرفة مزينة بالتكوينات الزخرفية، وتحيط برأسه النيران دلالة قداسته، ولونت بشرته باللون الأبيض، وجميع الملائكة يسجدون له على أرضية مزخرفة بأشكال هندسية تجريدية خالصة، ولون بشرتهم باللون الأبيض، عدا ابليس الذي امتنع عن السجود ولونه المصوَّر باللون البني الغامق، وعلى يسار الناظر توجد دائرة لوَّنها الأصلي أصفر إلّا أنَّ المصوَّر عمد إلى طلاء داخلها بلون مغبر، ليبقي حدودها بلون أصفر.

تم تمثيل أشكال هذه التصويرة ما بين الواقعية والتجريد أي بأشكال مركبة متخيلة، فنجد الاستعارات التصريحية والمكنية، فالتصريحية وردت بأشكال والوان الاجنحة، وقد تم ذكرها سابقاً، والنيران وتم ذكرها

ايضاً، لتتضح الاستعارة المكنية باللون الأبيض والبني الغامق، فقد لون بشرة الملائكة ونبي الله آدم بلون أبيض، بينما لون بشرة الشيطان باللون البني الغامق.

إنَّ استعارة اللون الأبيض لها عدة قراءات، فالصورة الأولى إنّما تدل على النقاء والصفاء وتنفيذ الأوامر بثبات، أمّا البني الغامق فيدل على الحسد والكبر والغضب، أمّا الصورة الثانية فيدل الأبيض على الامتثال لأوامر الله، والبني الغامق يؤدي صورة عكسية، أمّا القراءة البعيدة ان البني الغامق يمثل الخطيئة التي ارتكبها الشيطان.

أمّا الدائرة المرسومة على يسار الناظر فتتبع القراءات السابقة، فالدائرة صورة استعارية مكنية، إنّما تدل على الخطيئة التي ارتكبها الشيطان، وقد كان لون الدائرة أصفر نقي ثم أضاف المصوَّر لون عليه ليُصبح لون غير نقي في قلب الدائرة ولم يبق منها سوى خط الإحاطة، أو قد تعبر بصورة أخرى عن افتضاح حقيقة الشيطان أمام الجميع، وكشف ما يضمره بهذا الأمر الإلهي، فهذه الصورة ترمى إلى أنَّ الشيطان مثل هذه الدائرة يضمر خلاف ما يظهر، أمّا الصورة الأخرى فترى أنَّ هذه الدائرة تمثل الأرض التي سيعيش عليها الإنسان بعد مخالفته لأوامر الخالق عز وجل، وهي صورة زمانية استباقية للحدث. وآخر صورة توضح أنَّ الشيطان وآدم بمخالفتهم للأمر الإلهي استبدلوا الجنة الكبيرة بالأرض الصغيرة والتي هي عبارة عن كتلة من الحجر تتسم بعدم وضوح الرؤية فيها، عند مقارنتها بالجنة.

وقد لوَّن المصوَّر الأرضية بصورة فنية ايقاعية تكرارية موحدة، لتتسم دلالاتها هنا بالتجريد الخالص.

وإذا نظرنا إلى شجرة الرمان نرى أنّها قد وقف عليها طائران برأس إنسان وهي استعارة مكنية، وذلك أنّه اراد ان يمثل الطيور بوصفها في دار البقاء بالمتحدثة، ولهذا استبدل رأسها برأس الإنسان.

بينما تتضح بصورة الملائكة صورة الانحناء بالخطوط المائلة شكل(٢٨-أ) كاستعارة مكنية دلالية على خضوع الملائكة اجمعين إلى اوامر الخالق عدى الشيطان الذي مُثل بصورة عمودية، كاستعارة مكنية عن عدم خضوعه للأوامر الإلهية ووقوفه بوجه ارادة الخالق. ولهذا نلحظه ينظر وجهاً لوجه مع النبي آدم(عَلَيهِالسَّلَام) حسداً وتكبراً، ومحور زاوية النظر صور بصورة مائلة، من الادنى الشيطان إلى الأعلى

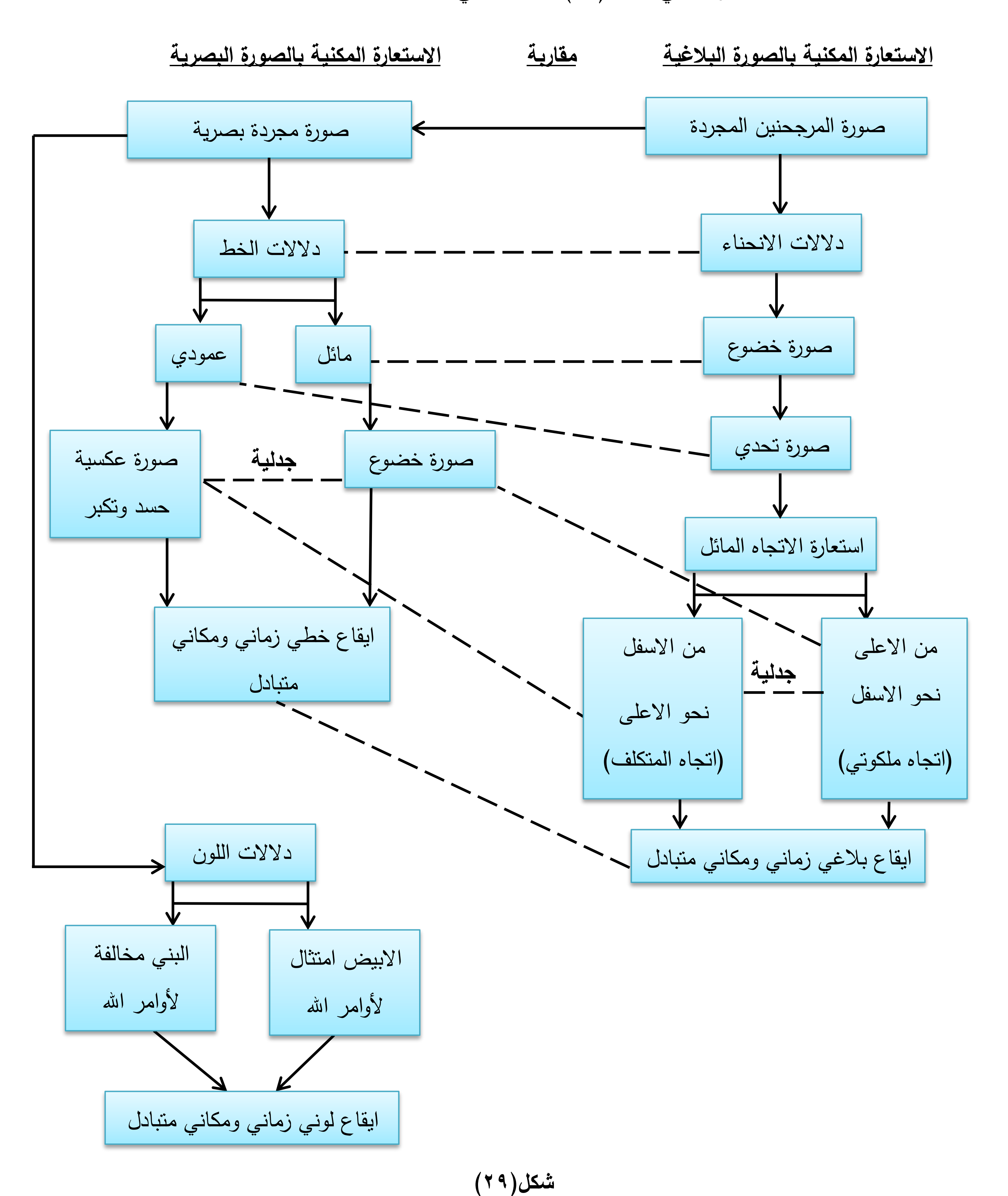
نبي الله آدم(عَلَيهِ السَّلام)، فبهذا الخط عبر المصوَّر المسلم عن منزلة النبي على الرغم من عدم انحناء الشيطان له، فإن عدم انحنائه لا يغير من أمر الخالق شيئاً.

إنّ حركة الملائكة تعبر عن رؤية تكرارية إيقاعية متناغمة ومتحركة، وجلوس الشيطان مقابل نبي الله آدم(عَلَيهِ السَّلام) أضفى عملية التوازن الشكلي، كما حل التوازن اللوني بتوزيع الألوان بصورة فنية ايقاعية ومتوازنة على جميع شخوصه.



شكل(٢٨-أ)

وعليه نجد ان المقاربات في الشكل(٢٩) حدثت بالآتي:



شكل(٢٩)

تتجلى المقاربة ما بين الصورتين البلاغية والبصرية في دلالات الصورة الفنية التجريدية، إذ تقابل دلالات الانحناء البلاغية دلالات الخط المائل البصري، لبيان صورة الخضوع للخالق، بينما تقابل دلالات الخط العمودي البصري صورة التحدي البلاغية، لهذا تذهب الاستعارة المكنية نحو الاتجاه المائل بلاغياً باتجاهين بصورة طردية متضادة ما بين رؤية التكبّر المتعالية ورؤية الخضوع الملكوتية الممتثلة لأوامر الخالق بصورة جدلية مع الصورتين البصريتين المتضادتين بالشكل؛ لإنتاج ايقاع بصري خطي زماني ومكاني متبادل. وحملت دلالات اللون الفاتح والغامق مضامين علاماتية متضادة بالمعنى، لتصوير الحدث بإيقاع لوني زماني ومكاني متبادل يتقارب مع الإيقاع البلاغي.

٥. ورد في النص(٢٠) الخطبة(٢٢٤) "**دَارٌ بِالْبَلاَءِ مَحْفُوفَةٌ، وَبِالْغَدْرِ مَعْرُوفَةٌ... وَإِنَّمَا أَهْلُهَا فِيهَا أَغْرَاضٌ مُسْتَهْدَفَةٌ، تَرْمِيهِمْ بِسِهَامِهَا، وَتُفْنِيهِمْ بِحِمَامِهَا**"، وردت كلمة **محفوفة** كناية عن الإحاطة من جميع الجوانب، و**الغدر** استعارة لفظية؛ كون الإنسان يتوقع استمرار معروفها وزخرفها، فعند زوالها وفناؤها تكون أشبه بتنكر معروفها وكأنه غدر، فضلاً عن عدها تشبيه بليغ لصورة (الحرب، الخائن، والموت).

و**أغراض** استعارة لفظية، وكأنهم مكان هدف السهام، **ترميهم** كناية عن إصابة الناس بالمصائب والامراض، وفي نهاية الأمر تُفنيهم **بحمامها** أي الموت. كما في الشكل(٣٠) الموسوم**(التحدث باسم الشيطان)**[١]



شكل(٣٠)

(١) الفنان غير معروف، بستان سعدى(٢١٧٤)، القرن العاشر هـ ق، قصر القلعة. (**شاهكارهاى نگارگرى ايران**، چاپ اول، ناشر موسسه توسعه هنرهاى تجسمى معاصر وموزه هنرهاى معاصر تهران، تهران، ١٣٨٤، ص١٣١).

تتألف التصويرة من مجموعة من الأشخاص مجتمعين لحضور عملية اعدام، وقد تم تقسيم الأشخاص بالتصويرة بصورة فنية متوازنة، ستة أشخاص بأسفل التصويرة ثم ثلاثة بالوسط وثلاثة بأعلى التصويرة، مع شمس حمراء عاصفة على أرضية زرقاء، وباقي ارضية التصويرة باللون البيجي، مع اعشاب بنية غامقة وأزهار.

ارتبطت دلالات الأشكال بالتسطيح والاختزال وثبات نسب القريب مع البعيد، لتمثيل حادثة واقعية بصورة فنية مركبة، تتضح الاستعارة المكنية باستعمال اللون الأحمر بشعر منفذ حكم الاعدام بصورة ايقاعية مع لون الشمس الأحمر، فالشعر الأحمر مثل لون الدماء المعبرة عن سفك الدماء، والقتل بالشنق بواسطة حبل أحمر، كما أنَّ الشمس الحمراء استعارة مكنية عن غضب الله على هذه الجريمة وتدل على براءة الشخص، وعدم أحقية قتله، وما يؤكد ذلك تلوين سرواله باللون الأبيض بوصفها استعارة مكنية عن طهارته وبراءته من جهة، ولون الكفن الأبيض، فهو مقبل على الموت من جهة ثانية.

وتجلى الإيقاع اللوني بفعل التكرار اللوني الأبيض ما بين لون السروال الأبيض وما ترتديه المرأة الملثمة التي في أعلى التصويرة كدلالة على ارتباط هذه المرأة بهذا الرجل فقد تكون زوجته، وان ارتداءها للون الأبيض يدل على حزنها على قتل زوجها، فقد استعارة المصوَّر اللون الأبيض للتعبير عن صور فنية متنوعة، وهي حتمية الموت والحزن والبراءة.

إنَّ تلوين الأرضية بلون بيجي يدل على أرض قاحلة غير نافعة للناس، وهي استعارة مكنية عن الحاكم الظالم الذي لا ينفع بلده، كما صور خطوط منحنية وذات طابع تكراري ايقاعي بالسماء، دلالة استعارية عن الغضب الإلهي وإنَّ السماء لن تكون صافية بيوم هدر دم مؤمن كبير بالسن.

نلحظ اتصال أحد الخطوط المنحنية المحيطة بالشمس الحمراء بالأرض القاحلة بوصفها استعارة مكنية عن غضب السماء من هذا الحاكم الظالم.

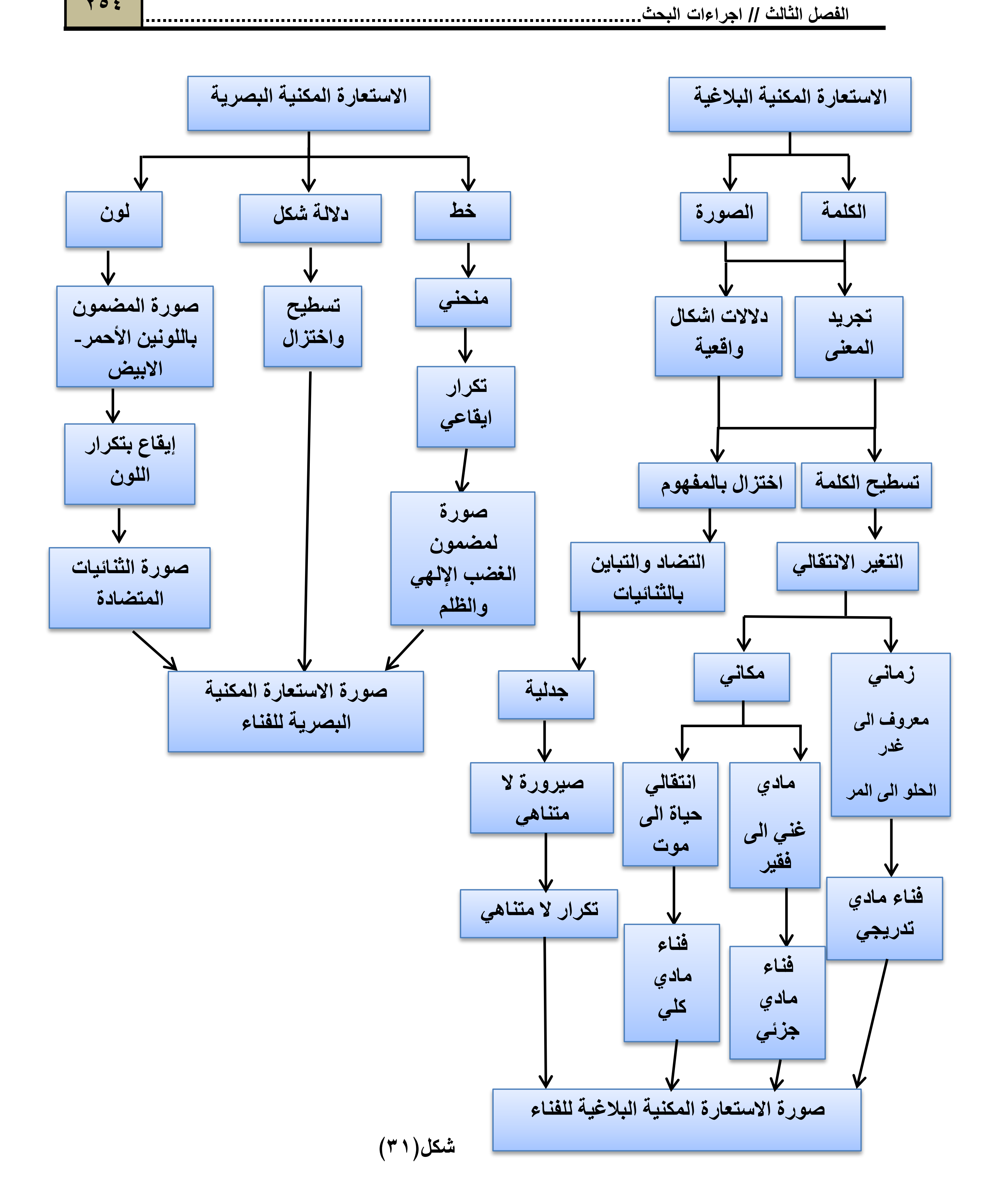
إنّ هذه التصويرة نفذت بطريقة موحدة ومتماسكة البناء باستعارة الخط الحلزوني الذي يمثل دوامة الحياة اللامتناهية، فنجد الخط الحلزوني يبدأ من المركز من الشخص المعدوم، وينتهي بالمرأة زوجة

المعدوم، فهو يبدأ بالأبيض وينتهي بالأبيض، مما يعني استعارة مكنية عن دوامة الحياة منذ الولادة يتم ارتداء الأبيض للمولود، وعند الموت يرتدي الميت الأبيض. شكل(٣٠-أ)



شكل(٣٠-أ)

استعملت البلاغة التجريد في معنى الكلمات عبر التسطيح والاختزال التي تقابلها تسطيح واختزال بـ(الشكل، اللون، والخط)، ليصور اللون دلالة المضمون باللونين الأحمر والأبيض، فقد رسم الأبيض الثنائيات المتضادة للحياة والموت، أمّا الأحمر رمز للظلم والغضب الإلهي، ومثله الخط المنحني والحلزوني المعبر عن الايقاع اللامتناهية ويقابله بلاغياً الصيرورة اللامتناهي، لترسم الصورتين البلاغية والبصرية صورة الاستعارة المكنية. كما في الشكل(٣١)

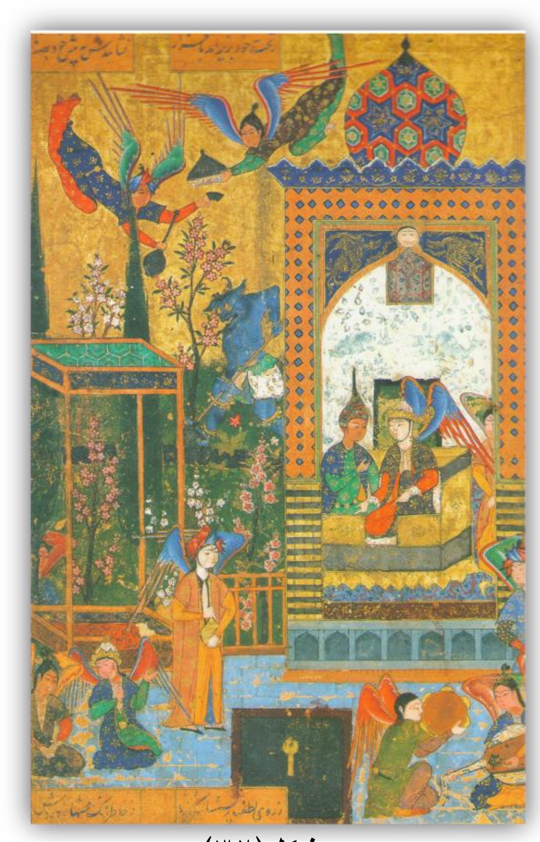

الاستعارة المكنية البلاغية
الكلمة
الصورة
تجريد المعنى
دلالات اشكال واقعية
تسطيح الكلمة
اختزال بالمفهوم
التغير الانتقالي
التضاد والتباين بالثنائيات
زماني
معروف الى غدر
الحلو الى المر
مكاني
مادي
غني الى فقير
انتقالي
حياة الى موت
جدلية
صيروورة لا متناهي
تكرار لا متناهي
فناء مادي تدريجي
فناء مادي جزئي
فناء مادي كلي
صورة الاستعارة المكنية البلاغية للفناء
الاستعارة المكنية البصرية
خط
دلالة شكل
لون
منحني
تكرار ايقاعي
صورة لمضمون الغضب الإلهي والظلم
تسطيح واختزال
صورة المضمون باللونين الأحمر-الابيض
إيقاع بتكرار اللون
صورة الثنائيات المتضادة
صورة الاستعارة المكنية البصرية للفناء

شكل(٣١)

ثالثاً: المجاز: (مرسل، وعقلي)

١.ورد في النص(١٩) المقولة(٢٢٢)"**وَاللهِ لَوْ أُعْطِيتُ الأَقَالِيمَ السَّبْعَةَ بِمَا تَحْتَ أَفْلاَكِهَا عَلَى أَنْ أَعْصِيَ اللهَ فِي نَمْلَةٍ أَسْلُبُهَا جِلْبَ شَعِيرَةٍ مَا فَعَلْتُ... مَا لِعَلِيّ وَلِنَعِيم يَفْنَى، وَلَذَّة لاَ تَبْقَى!!**"، يورد الإمام(عَلَيهِ السَّلام) (لو) التمني لغرض مجازي هو الامتناع عن ارتكاب المحرمات، والأقاليم السبع هي كناية رمزية عن غاية العدالة؛ كون الرمز يعبر عن الكناية، بمعنى اخر تشفير مضموني للصورة الفنية بصورة رمزية تجريدية تسلب معنى الشيء، وتحيله إلى مبتغى الباث، وهي متداخلة مع مجاز التعجب. وأورَد هنا مثلاً مجازياً اسنادياً لقوله المجازي، بأنه لو ملك كل أقسام الأرض؛ فلن يسلب قشرة نملة أبداً، فهي علاقة مجازية يذكر السبب ويريد المسبب، رداً على وهم الشخص الذي طرق بابه طلباً لفعل الحرام بتلك الهدية، فالسرقة فعل حرام، وإشارة إلى عدم التزام الشخص بأوامر الله والانتهاء عن نواهيه. ثم يستعمل اداة (ما) الاستفهامية للتعجب لغرض مجازي تعجبي؛ لوظيفة إفهاميه عن عدم بخسه لأصغر مخلوق وهو النملة، فكيف الحال مع الناس!

وعليه اهتم الإمام علي(عَلَيهِ السَّلام) بالمستوى التركيبي والتوليدي لعلاقات المجاز التي تضفي طاقة إيحائية دلالية على النص، فتماسك لغرض الإيضاح والإفهام؛ لأنّ تأمل النص يعمل على استجلاء غوامضه واستنباط الدلالة الايحائية لإنتاج صورة فنية بلاغية مجازية للفناء.



شكل(٣٢)

يتضح من هذا الشكل(٣٢) الموسوم(**جمشيد وخورشيد**) المجاز الزماني، إذ إنَّ الأشخاص قد اترفوا في هذه الحياة الدنيا، فنجدهم يسعون بأمور الدنيا وزخرفها، فنراهم يتسامرون، ويعزفون، ويجلسون على العرش بثلاث صور فنية، بتصويرة واحدة، تاركين المفتاح الأصفر وسط الصندوق الأسود، مثَّل الصندوق بلون أسود مجازاً سببياً عن أنّه مصدر خلاصهم من عذاب الآخرة بترك زخرف الدنيا، إلّا أنّهم بسبب تركهم له سيؤدي بهم إلى عذاب الآخرة هذه صورة مجازية.

أمّا الصورة المجازية الثانية فهي زمنية فإنّهم بالزمن الذي يتسامرون به، يوجد بالخلف ملك الموت يحفر قبر أحدهم، وقد لونه المصوَّر باللون الأزرق، تعبير مجازي عن خضوعه لرب السماوات بأخذ أرواح الناس بالزمن المحدد المعلوم.

استعارة المصوَّر أشكال الأجنحة الملائكية، كمجاز تمني بقصد أنّهم لو انتبهوا لهذا المفتاح، لتركوا اللهو وتوجهوا للعبادة، ليخلصوا أنفسهم من عذاب الآخرة، كون نعيم الدنيا يفنى، ونعيم الآخرة يبقى. وإنّ تمثيلهم بصورة الطيران لشدة الحالة الوجدانية التي يعيشونها حتى وصل بهم الحال أنْ يطيروا من الفرح والسرور وهو تعبير مجازي سببي.

إنّ الاختلاف بالإيقاع الزماني والمكاني بالشكل واللون فعل من عملية الشد البصري نحو التنوع الحركي للأشخاص، لأربعة مشاهد بتصويرة واحدة.

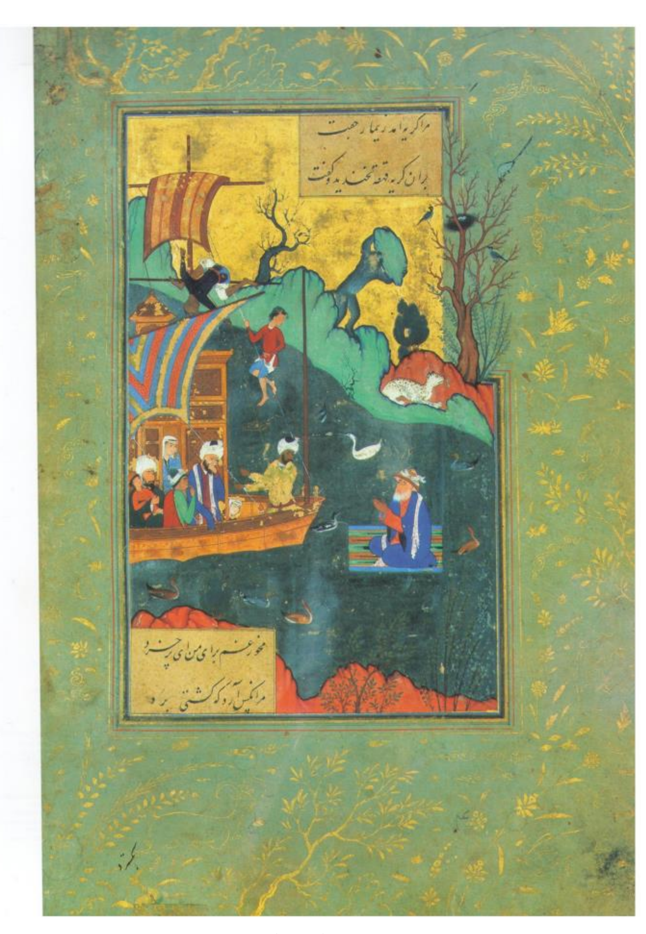
إنّ تنوع المشاهد يرمي إلى كناية عن غدر الدنيا بهذه الحالات لانشغالهم بملذاتها وزخرفها وتركهم أي بيعهم الأعلى الباقي بالأدنى الفاني، ممّا يفعل من عملية تماسك البنية العضوية الموحدة المضمون، والمتعددة البؤر الخاصة بمركز الرؤية، لهذا تبقي هذه التصويرة نظر المتلقي في دوامة أشبه بدوامة الحياة المتناهية، والتذكير بدوامة الآخرة اللامتناهية.

كما أنّ الخطوط الأفقية والعمودية أضفت الاستقرار والتوازن ببنية الصورة الفنية، والعملية الإيقاعية، فتبدأ الصورة بشخصين على يسار الناظر ثم شخص واقف، ثم شخصين، ثم يتلوهم السطر الثاني شخصين، ثم السطر الثالث ملك الموت، ثم الرابع شخصين طائرين، وستعبر الباحثة عنها بصيغة الارقام للتوضيح(٢-١-٢،١،٢،٢)، فالعملية ايقاعية لا متناهية بالشكل زمانياً ومكانياً بصورة موحدة.

٢.ورد في النص(٢٩) الحكمة(٣٦٦)"**يَا أيُّها النَّاسُ، مَتَاعُ الدُّنْيَا حُطَامٌ مُوبِىءٌ، فَتَجَنَّبُوا مَرْعَاهُ، قُلْعَتُهَا أَحْظَى مِنْ طُمَأْنِينَتِهَا، وَبُلْغَتُهَا أَزْكَى مِنْ ثَرْوَتِهَا،... هَمٌّ يَشْغَلُهُ، وَغَمٌّ يَحْزُنُهُ، كَذلِكَ حَتَّى يُؤْخَذَ بِكَظَمِهِ فَيُلْقَى بِالْفَضاءِ، مُنْقَطِعاً أَبْهَرَاهُ، هَيِّناً عَلى اللهِ فَناؤُهُ، وَعَلَى الأخْوَانِ إِلْقَاؤهُ...**".

يُطلَق المرعى على مكان الرعي الخاص براعي الحيوانات،تعبير مجازي حسي مكاني، وبالوقت نفسه كناية تعريض(تلميح) تفهم من سياق الكلام،فالمقصود بتجنب مرعاه،إنّ الدنيا محل رعيه، وهو تعبير مجازي سببي فالمراد الحذر والامتناع عن الدنيا فإنّها تؤدي بكم للهلاك، وإنّ تركها يجلب السعادة الحقيقية الدائمة أكثر من عدِّها مكان الوطن فهي سعادة مؤقته، كما يجب الأخذ منها فقط ما يسد الحاجة؛ لأنَّ الاكثار يؤدي إلى الشقاء، فضلاً عن احتواء النص على الكنايات؛ لتمتع الإمام بالصياغات البليغة.

والفضاء أيضاً تعبير مجازي حسيّ مكاني، يعبر بشكل صريح عن مكان الدفن وهو المعنى القريب من المستمع، أمّا المعنى المجازي السببي البعيد ذو الدلالة الايحائية فهو يعبر عن التيه والضياع الذي ينتهي بالموت وبيع وخسارة الأعلى وهي دار البقاء بالأفنى مادياً والأرذل وهي دار الفناء، ومن السهولة على الخالق أنْ يفنيه كما خلقه ثم يعيده للحساب.



شكل(٣٣)

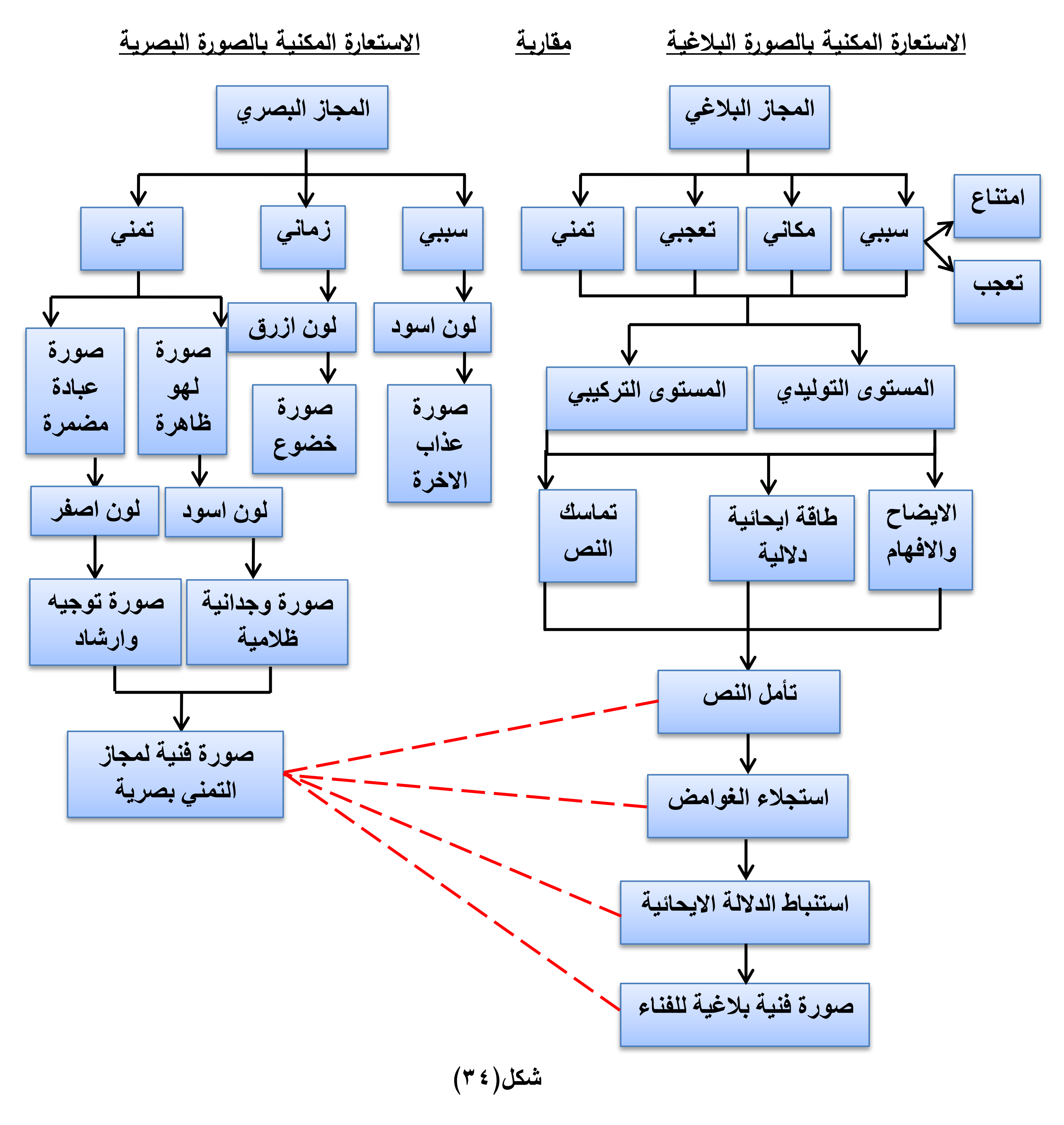
يتضح بهذا الشكل(٣٣) الموسوم(خطوة الرجل الثابتة بالأيمان)[١] المجاز الزماني إذ إنّ الرجل يتعبد على سجادته وقد صوره المصوَّر عائم على سطح الماء والأشخاص في المركب الكبير يتفرجون عليه مندهشين دون أنْ يأبه بهم، منقطع النظير في عبادته ومناجاته.

ارتبطت دلالات هذه الأشكال بالتسطيح والاختزال فهي أشكال مركبة، ليتضح المجاز الزماني باللون في تمثيل الماء شبيه الأرض من حيث التسطيح والهدوء والاستقرار، وتمثيل السجادة بقطع الخشب الأفقية لمنح الصورة الفنية الاستقرار والتوازن، مع مجموعة من البطات السابحة الطائفة على الماء، كما تؤول بصورة مجاز مكاني، فعندما يتصل العبد بربه بوقت الصلاة يُصبح كالغريق الذي يستنجد بالخالق لإنقاذه من الغرق المحتم، ونظراً لتوازن هذا المتعبد، ممّا يوحي بأعلى درجات الإخلاص والزهد التي بلغها حتى يصل إلى مرحلة التجريد الخالص بالانعزال البصري بحيث لا يشعر بمركبة الحياة الدنيوية وزخرفها وهي تمر أمامه، وقد صوَّر المصوَّر المسلم بهذه المركبة الرجل والمرأة والولد، بوصفها مركبة هذا الشخص المتعبد، وهو لا يتذكرها خلال صلاته، فملامح وجهه انما تدل على طلب المغفرة والعفو من الخالق القدير، وإنّ ملابسه غير المزخرفة تفسر هذا الانقطاع المجازي الزماني والمكاني.

---

(١) الفنان غير معروف، بستان سعدى(٢١٨٩)، القرن العاشر هـ ق، قصر القلعة. (**شاهكارهاى نگارگرى ايران**، چاپ اول، ناشر موسسه توسعه هنرهاى تجسمى معاصر وموزه هنرهاى معاصر تهران، تهران، ١٣٨۴، ص١٣٤).

وعليه نجد ان المقاربات بالنقطة(١و٢) من المجاز في الشكل(٣٤) حدثت بالآتي:



شكل(٣٤)

يتفق النص البلاغي مع البصري بنوع المجاز السببي والتمني والزماني الذي يكمل المكاني النصي، إلا أن الصورة الفنية البلاغية ذات المستوى التركيبي تتقارب مع استعمالات اللون(الأسود، الأزرق والأصفر) وجدلية صورتي اللهو والعبادة، أمّا المستوى التوليدي فيتقارب مع ما دلّ عليه اللون من صور (العذاب، الخضوع، الوجدان، والتوجيه الارشادي).

رابعاً: الكناية:

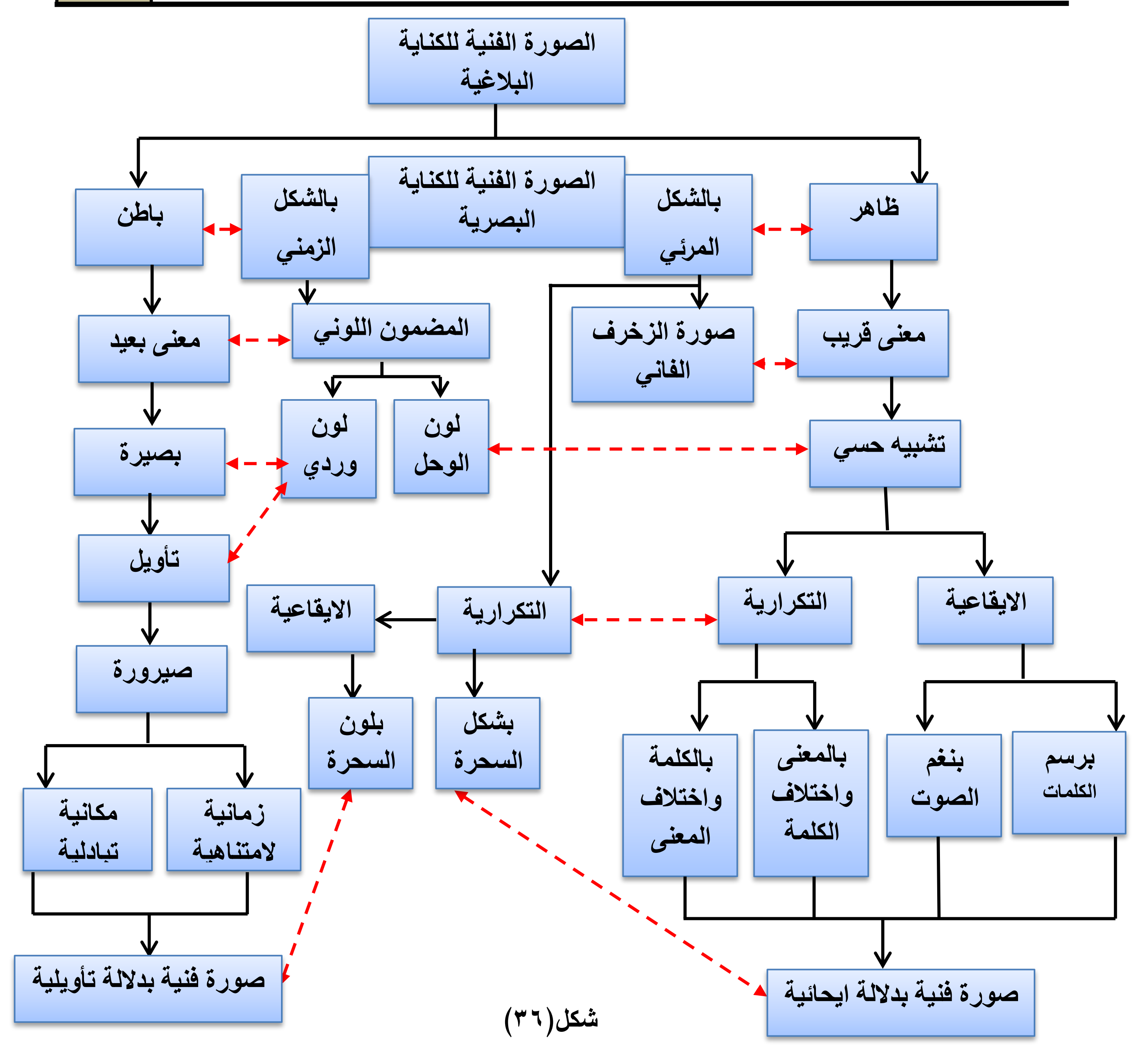
١. ورد في المقولة(١) المقولة(١٨) "**وَإِنَّ الْقُرآنَ ظَاهِرُهُ أَنِيقٌ، وَبَاطِنُهُ عَمِيقٌ، لاَ تَفْنَى عَجَائِبُهُ، وَلاَ تَنْقَضِي غَرَائِبُهُ، وَلاَ تُكْشَفُ الظُّلُمَاتُ إلاَّ بِهِ.**"

الشبه منتزع من الشيء الحسن المنظم الجميل من حيث الظاهر كالبنية الإيقاعية والتكرارية لحركة رسم الكلمات البصرية، واستعمال اساليب اللغة البيانية (التشبيه، الاستعارة، الكناية، والمجاز)، والإيقاع الصوتي المنظم لهذه الكلمات.اذاً ظاهر الكلام يدرك بحسب بنية الكلمات، وإيقاعها الصوتي، ويفهم بحسب قواعد اللغة العربية ومعانيها التي يختلف بها أهل العلم بحسب موقع الكلمة من الحديث، ومقصد المُلقي، وهنا يحدث اختلاف بتفسير بعض الآيات القرآنية على وفق هذا الشيء.

أمّا باطنه فهو تعبير مجازي عقلي يقصد به التأويل، فالمقصود أنّ أسرار هذا القرآن لا يمكن أن يحتويها إلّا أصحاب العقول الراجحة، فمصاديق هذا هي الإذن الواعية للراسخون في العلم، وهنا لا يحصل اختلاف بتأويله فهم على بينة من تأويله، كونهم يمتازون بمسحة بلاغية إلهية.

ومقصد لا تفنى أنّ بعض هذه المصاديق متجددة بصيرورة دائمة يُعمل بها بكل زمان ومكان، فهي مثل الخزينة المليئة بالجواهر التي لا تنتهي، فهي معين لا ينضب، فهي تحفز بزمان لامتناهٍ غير منقضٍ. "**وَلاَ تُكْشَفُ الظُّلُمَاتُ إلاَّ بِهِ**" المقصود بالظلمات كناية عن الجهل الذي يكشف، وينتهي بولوج النور، الذي هو كناية عن مصاديق معرفة تأويل آيات القران، وقد وضح الإمام علي(عَلَيهِ السَّلام) هذا الشيء بخطبة(٨٩) الموسومة بخطبة الأشباح ص١٣٣، قائلاً: "**فَمَا دَلَّكَ الْقُرْآنُ عَلَيْهِ مِنْ صِفَتِهِ فَائْتَمَّ بِه، وَاسْتَضِيءْ بِنُورِ هِدَايَتِهِ... وَاعْلَمْ أَنَّ الرَّاسِخِينَ فِي الْعِلْمِ، هُمُ الَّذِينَ أَغْنَاهُمْ عَنِ اقْتِحَامِ السُّدَدِ الْمَضْرُوبَةِ، دُونَ الْغُيُوبِ**".

إنّ تصوير السحرة بشكل(٣٥) الموسوم(معجزات النبي موسى(عَلَيهِ السَّلام))، لها صوتان ظاهرة وباطنة، فالظاهر أنَّهم يمسكون بأيديهم حلقات دائرية الشكل تمثل الدنيا المادية، والباطن أنّها كناية عن صفة هذه الدنيا التي يعيشها السحرة إنمّا هي دنيا غادرة وتجعلهم يعيشون الدوامة الزمنية غير مستقرة بإيقاع غير رتيب بالشكل بسبب اعتقادهم الديني غير المستقر، لهذا نجد المصوَّر قد فصل الأرض الوردية التي يقف عليها النبي عن الأرض المليئة بالوحل التي يغرق بها السحرة التي تحوي بعض الأزهار دلالة تزينها بزخرف فاني، وهذا الزخرف هو الذي أودى بحياتهم فغرقوا بوحل الدنيا الفانية، وغرقوا بالمنكرات والمعاصي، وأعظم ذنب الا وهو الكفر بالله، أي إنّهم باعوا الأعلى الباقي بالأدنى الفاني. والشكل(٣٦) يوضح التقاربات ما بين الصورة البلاغية والبصرية.

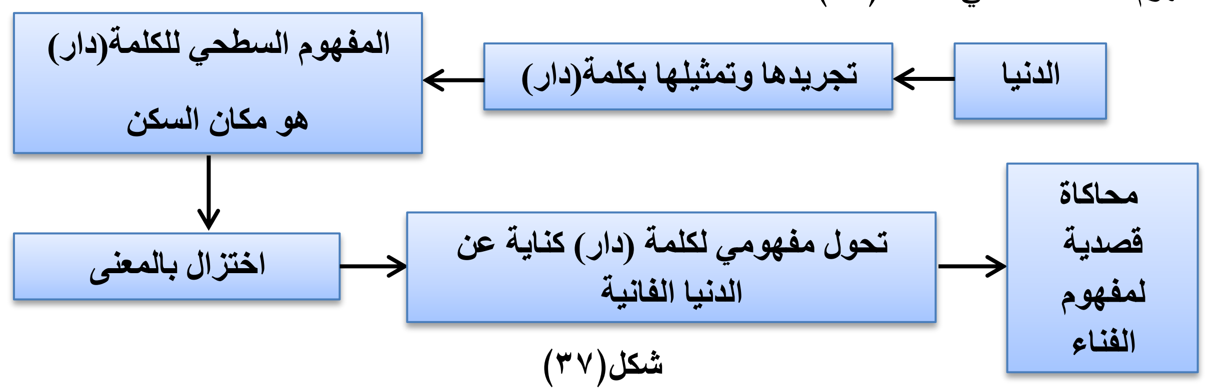


شكل(٣٦)

تم بناء المقاربات بالشكل(٣٦) ما بين الصورتين الفنية الكنائية البلاغية والبصرية بمتماسات اوجدتها الباحثة، فالظاهر ذو المعنى القريب المتعلق بالبنية الحسية البلاغية يتقابل مع الشكل المرئي المزخرف بزخرف الدنيا الفانية بمعنى قريب من ذهن المتلقي، لترتسم صورة الكناية بالبلاغة بالبنية الإيقاعية(للكلمات ونغم الصوت) والتكرارية بـ(المعنى واختلاف الكلمة، وبالكلمة واختلاف المعنى) لتُنتج صورة فنية بدلالة ايحائية، بينما ارتسمت الصورة البصرية بالتكرار الإيقاعي بوساطة الشكل واللون لخلق التوازن ليُنتج التقارب بصورة الدلالة الايحائية بالشكل وبدلالة تأويلية باللون الذي يتقارب مع صورة الباطن البلاغية ذات المعنى البعيد المضمر، ويتضح ان الصورتان هدفت إلى وظيفة إفهامية من حيث المعنى القريب الظاهر والمعنى البعيد المضمر.

٢. المقولة(٢) الخطبة(٤٥) ورد في المقطع الأول منها "**وَالدُّنْيَا دَارٌ مُنِيَ لَهَا الْفَنَاءُ...**".

إن الإمام(عَلَيهِ السَّلام) يمثل الدنيا بالدار الذي قدره الزوال، إنمّا هي مسألة زمن يحدده الخالق –عز وجل– وحالما ينتهي هذا الزمن يحين موعد الرحيل عنها للانتقال من الإيقاع الزمني المتناهي إلى الإيقاع الزمن اللامتناهي، أي إنّه يتحدث مع الإنسان ليمنحه صورة الموعظة، فهي كناية تُفهم من سياق الكلام تعمل على تجريد هذه المفردات من خلال التسطيح لهذه المفردات ثم اختزال مفاهيمها وتحويلها إلى مفاهيم ومعانٍ كناية جديدة لا تخلو من الإيقاع باللون الأدبي زمانياً ومكانياً، ترمي إلى محاكاة قصدية لمفهوم الفناء، كما في الشكل(٣٧):

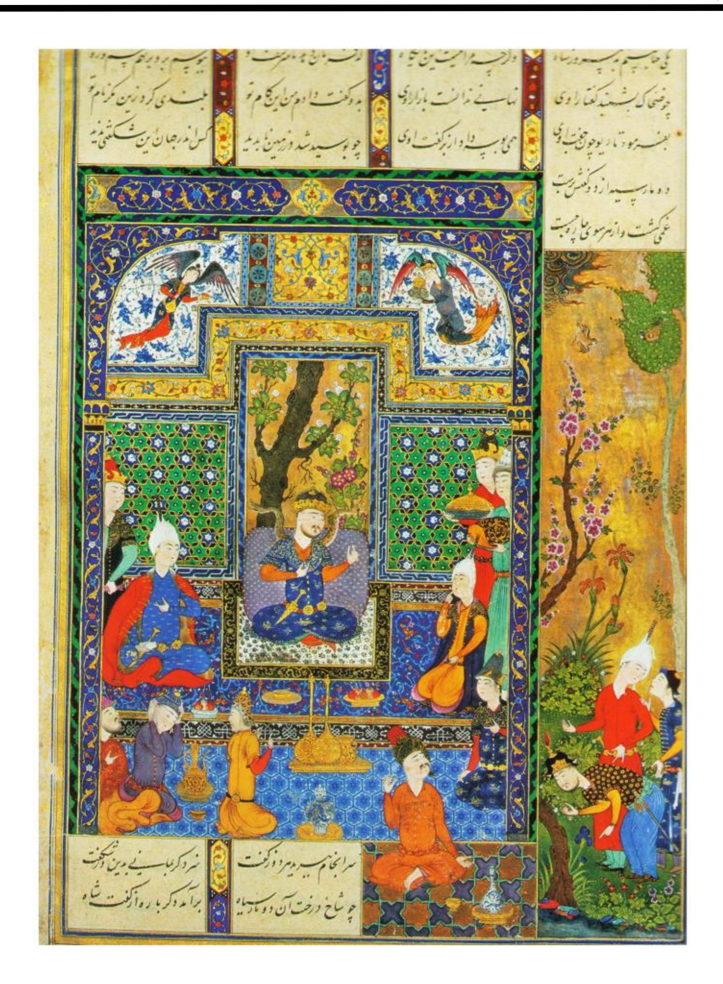


شكل(٣٧)

"**وَقَدْ عَجِلَتْ لِلطَّالِبِ وَالْتَبَسَتْ بِقَلْبِ النَّاظِرِ**" فهي من شدة جمالها تُسرع لدخول قلب الناظر، حتى يتعلق بها ويغتر بجمالها؛ نتيجة مشاهدته لدلالات الأشكال الواقعية ذات التعبير المجازي الكنائي عن صفة، فليست الدنيا التي تتحرك بل الإنسان هو الذي يميل اليها ويتمسك بها.

أي إنّ الدنيا بوصفها دار سكن الإنسان التي تُزين وتنتظم بالصورة التي يُحبها، إلّا أنه سيخرج منها بأي وقت لقضاء شيء ما، فخروج الشخص موضوع يتصف بالإيقاع الزماني بتحوله من زمن منتهي لهذه الدار إلى زمن لا ينتهي ذو صيرورة وهو دار البقاء الآخروية، كما يتصف بالإيقاع المكاني من خلال تغير الدار من الفانية إلى الباقية. كما في الشكل(٣٨) الموسوم(**ظهور الثعبان على جانبي الضحاك**)[١].

(١) تنسب إلى سلطان محمد، ورقة من شاهنامه شاه طهماسبى،٧٠-٢٦، متحف الفنون المعاصرة طهران. (**شاهكارهاى نگارگرى ايران**، چاپ اول، ناشر موسسه توسعه هنرهاى تجسمى معاصر وموزه هنرهاى معاصر تهران، تهران، ١٣٨۴، ص٢٣٣).



شكل(٣٨)

إذ نلحظ أنَّ الضحاك قد اقام مأدبة لأحد الأشخاص الجالس على يمين الناظر الذي يضع إصبعه على فمه متعجباً ممّا رأى شكل(٣٨–أ)، فقد عرف أنّ "إبليس يظهر بمرح الضحاك، بعد أنْ وصلَ وتناول وجبة لذيذة في مجلس الضحاك طلب منه السماح له أن يذهب للصلاة، لم ير الجميع إبليس متمثلاً بصورة افعى تخرج من يمين ويسار كتفيه"(١). كما في الشكل(٣٨–ب)، كما صوَّر ملكين طائرين على يمين ويسار التصويرة من الأعلى على أرضية مزخرفة بخطوط لولبية.

تتضح الكناية بشكل الثعبانين، والملكين اللذين يحملان آنية الطعام والشراب، وهي كناية عن صفة هذا الرجل المخيف، والقاتل، الذي لا يمكن التعرف على حقيقته من شكله ولون ملابسه المزخرفة والجذابة، ويلتف الأشخاص حوله دلالة على سلطته وأهميته، فهي كناية عن كونه الحاكم الظالم بدلالة الثعبانين، اللذين مثلهم المصوَّر بصورة استعارية مكنية عن ابليس، فهو يوصف بأنّه من أتباع ابليس، فهو رجل يُظهر عكس ما يضمر.

---

(١) **شاهكارهاى نگارگرى ايران**، چاپ اول، ناشر موسسه توسعه هنرهاى تجسمى معاصر وموزه هنرهاى معاصر تهران، تهران، ١٣٨٤، ص٢٣٢.



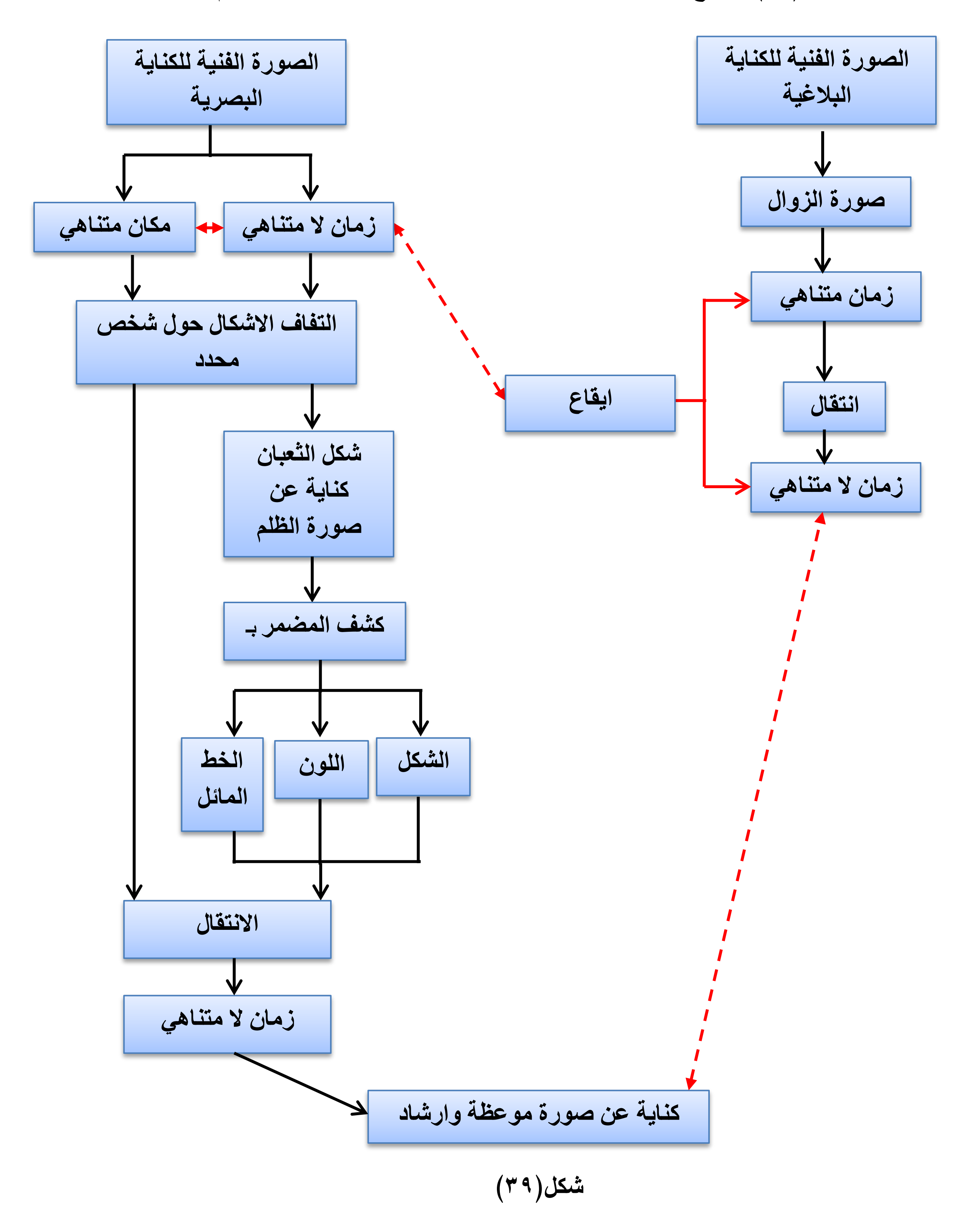
شكل(٣٨-أ) شكل(٣٨-ب)

إنَّ تعجب الرجل دلالة عن كناية تفهم من سياق النص التصويري، فهو يتصف بالطيبة ظاهرياً، إلّا أنّه يكنى بصفة ابليس في حقيقته المضمرة، فضلاً عن أمكانية تفسيرها استعارة أو مجاز مرسل.

تمَّ بناء الصورة الفنية بإيقاعية تنقلية بين الأشكال الهندسية الظاهرة بتنقلات زمانية ومكانية، المحيطة بالشخصية الرئيسة بالتصويرة ألا وهو الضحاك، وتم تصوير شجرة مائلة خلفه، كدلالة ايحائية كنائية على حكمه غير العادل، وتزين الشجرة الأوراق الخضراء المسرة للناظر، كون الحاكم يهتم بالمظاهر إلّا إننّا نلحظ وجود ثقب بها قرب رأسه، كناية عن كونه غادر ويبطن خلاف ما يظهر.

تتشكل المقاربة بصورة جلية ما بين الصورتين البلاغية والبصرية بصورة الإيقاع الذي ظهر بالبلاغة بصيغة الانتقال الزمني ما بين المتناهي المادي الفاني واللامتناهي الروحي الخالد، بينما تمَّ صياغته بالصورة البصرية بجدلية الانتقال الزماني والمكاني لمشهدين متضادين من حيث بناء الشكل والأرضية التي تستند عليها الشخوص ومن هذه الجدلية ظهرت صورة الكناية عن الظلم التي تمَّ كشفها بمضمر(الشكل، اللون، والخط المائل)، لتتبنى الصورتان كناية عن صورة موعظة وإرشاد.

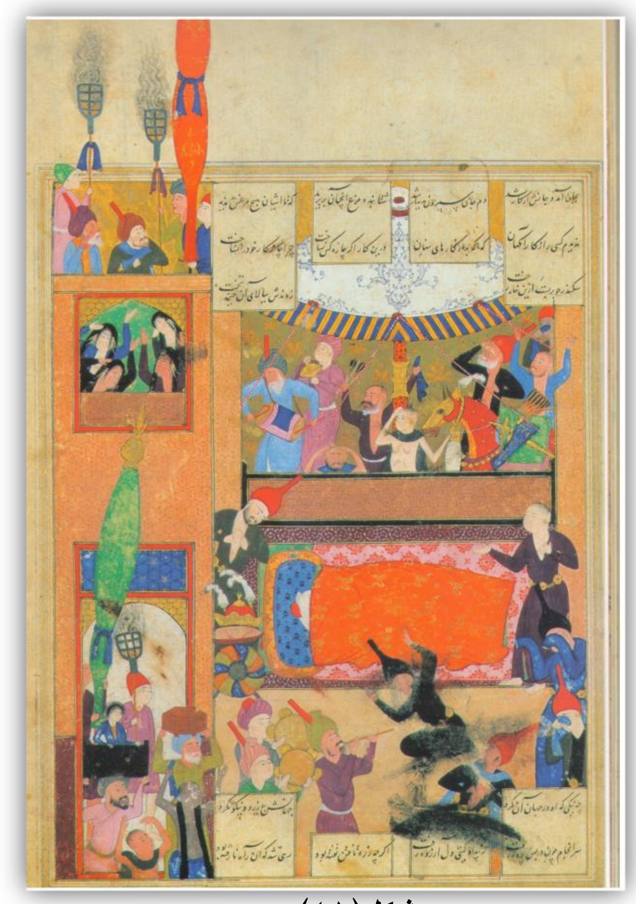
والشكل(٣٩) يوضح التقاربات ما بين الصورة البلاغية والبصرية حسب ما تمَّ توضيحه:



شكل(٣٩)

٣.ورد في المقولة(٤) المقولة(٨٠)"**مَا أَصِفُ مِنْ دَارٍ أَوَّلُهَا عَنَاءٌ، وَآخِرُهَا فَنَاءٌ فِي حَلَالِهَا حِسَابٌ، وَفِي حَرَامِهَا عِقَابٌ مَنِ اسْتَغْنَى فِيهَا فُتِنَ، وَمَنِ افْتَقَرَ فِيهَا حَزِنَ**".

يصف الإمام علي(عَلَيهِالسَّلام) الدنيا بصيغة الكناية بالدار المليئة بالعناء منذ الولادة إلى الهرم، ممّا يصيب الإنسان من حزن وألم ومعاناة طوال عمره، وآخرها فناء كل شيء فيها سائر نحو الموت المحتم، فلا يأخذ منها إلّا الحلال والحرام، ليتم محاسبته على الاسراف فيها، ومعاقبته على ارتكابه للمعاصي، فالأغنياء فيها ينجذبون إلى مفاتنها ومغرياتها وينسون دار البقاء فينجرفون معها، والفقير فيها يصيبه الحزن والجزع لقلة حيلته وماله. فقد وردت الكناية التي تُفهم من سياق الكلام لغياب المشبه(الدنيا)، والتي تصوَّر مشهداً مركباً من عالمين واقعي مادي دنيوي ومجرد آخروي، بصورة فنية بلاغية وصفية دقيقة؛ لأنّها تمزج عالمين بصورة فنية مركبة، لتسليط الضوء على بؤرة محددة في النص ألا وهي الفناء المادي لكل ما في الدنيا، وترحيل الفناء الروحي إلى البقاء والخلود الآخروي، كما في الشكل(٤٠). وتتقارب هذه الصورة الفنية البلاغية من الصورة الفنية البصرية في الشكل(٤١) الموسوم(وفاة الإسكندر)[١]



شكل(٤١)

(١) الفنان غير معروف، خمسه نظامى(٤٣٦٣)،القرن العشرين هـ ق، المتحف الوطني طهران. (**شاهكارهاى نگارگرى ايران**، چاپ اول، ناشر موسسه توسعه هنرهاى تجسمى معاصر وموزه هنرهاى معاصر تهران، تهران، ١٣٨٤، ص٢٣٣).

تتألف الصورة الفنية البصرية من صورة فنية مركبة (واقعية، ومجردة)؛ نظراً لارتباط دلالات الأشكال بالطابع السردي لحدث واقعي مُثَّل من خلال الاختزال بأشكال الشخوص بتصويرها بصورة سطح واحد لكل الابعاد، والاختزال بالأبنية والأرضية وتصويرها بأشكال هندسية مستعملاً الخطوط العمودية والأفقية، مع تحديد مستطيل بخط إحاطة أسود سميك، لتقسيم النص البصري إلى مركزين للرؤية: الأسفل يسرد ما يحدث داخل بيت المتوفى، والأعلى يسرد ما يحدث خارج البيت بالنسبة للرجال، أمّا النساء فقد صوَّرهن من شباك مربع بالطابق الثاني للبيت.

ارتبطت الكناية بدلالات الأشكال بعدة صوَّر، نذكر منها:

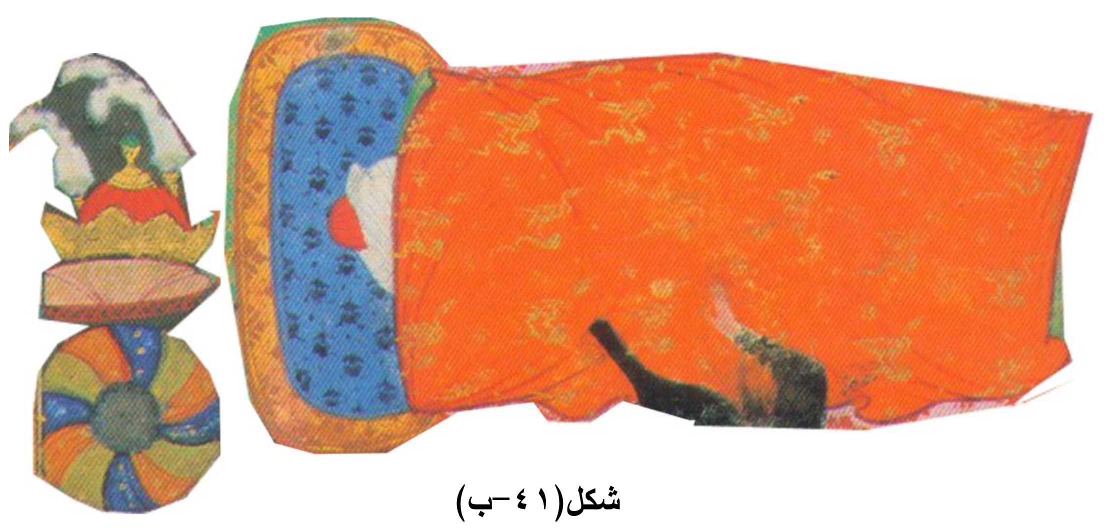
١. بالشخص الواقف قرب رأس المتوفي الذي عمد المصوَّر إلى تصويره وهو يمزق ردائه، كناية عن صفة حبه للمتوفى، وصوَّر بصورة فنية منحنية الخطوط كناية عن صفته الحالية الحزن الشديد، الواضحة بملامحه الحزينة. شكل(٤١-أ)



شكل(٤١-أ)

٢. بالشخص المتوفى بصورة أفقية، عمد المصوَّر إلى تغطيته بالكامل وأظهر منه فقط عمامة دون التاج الذي كان يضعه على رأسه، فقد وضعه المصوَّر جانباً مع المظلتين الحمراء والخضراء اللتان بقيتا مغلقتين بقطعة قماش زرقاء مماثلة للون وسادته التي توفي عليها، وهي كناية عن موصوف وهو الخالق الذي حدد زمان رحيله عن هذه الدنيا؛ ليتحول من الزمان المتناهي إلى

الزمان اللامتناهي هذا من جهة، وكناية عن صالح الأعمال التي يحملها والتي ستكون بمقام المخلص من عذاب الاخرة، فالعمامة رمز ديني تعبدي من جهة ثانية. شكل(٤١-ب)

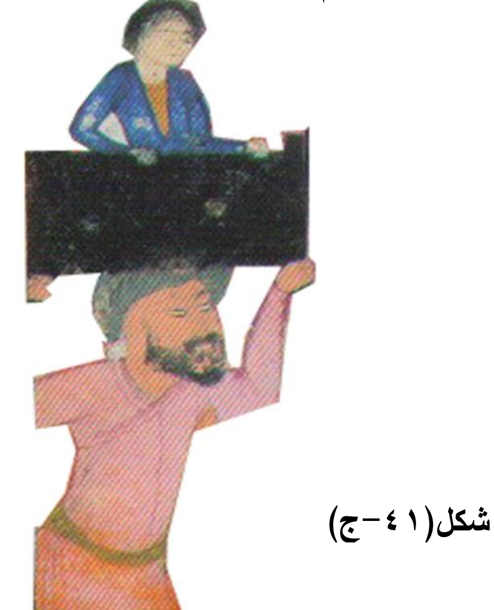


شكل(٤١-ب)

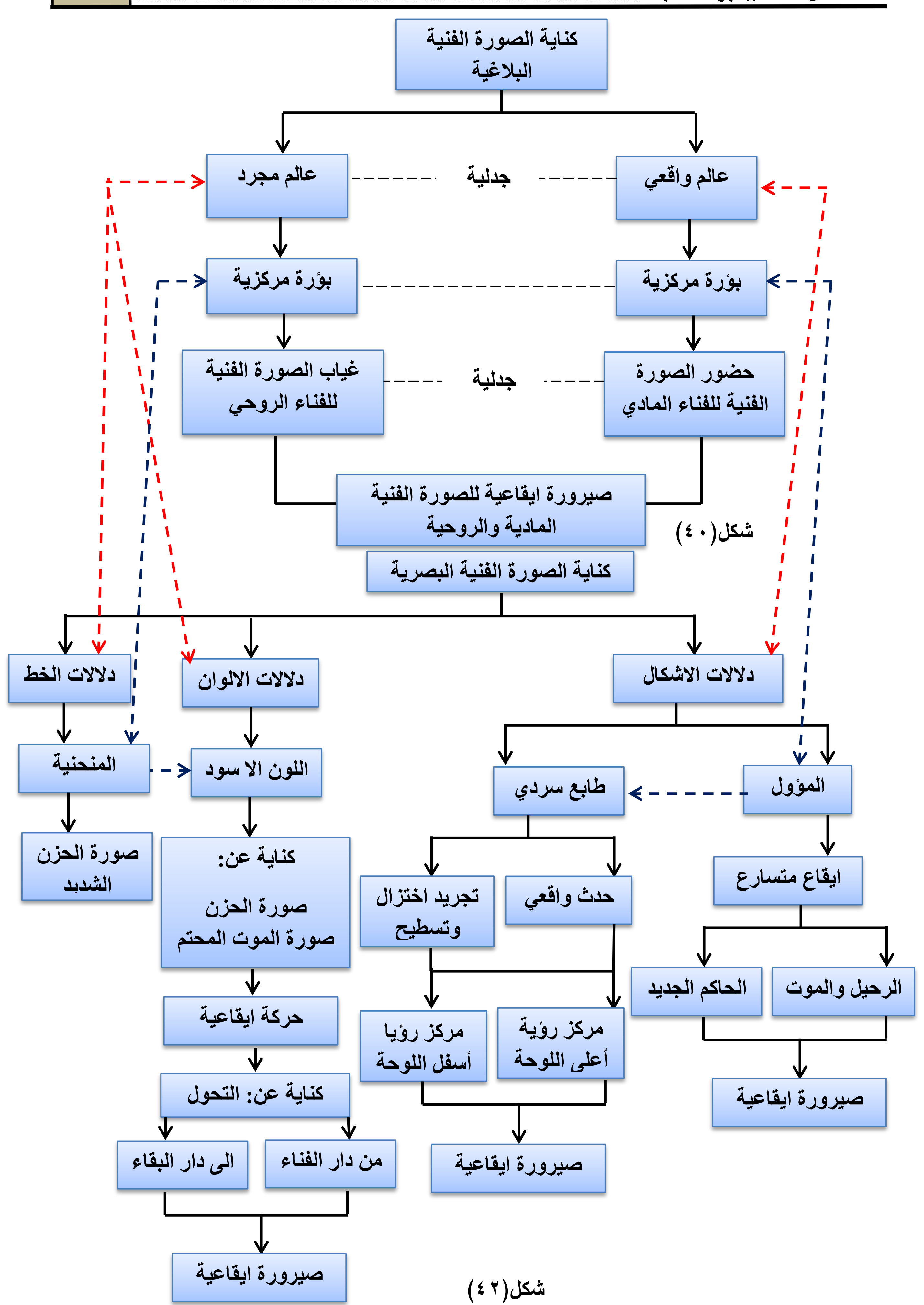
٣. يشكل الشخص الواقف ذو الملابس الزرقاء على يمين الناظر، اخفى المصوَّر يديه كناية عن موصوف ببخل المتوفى مع هذا الشخص، أي كانت يداه مغلولتين معه، لهذا لم يُظهر المصوَّر المسلم يداه دون البقية.

٤. بعد أن وضحنا الكناية بالشكل، نوضح الكناية باللون الأسود، صوَّر الأشخاص المقربين من المتوفى يرتدون الملابس السوداء كناية عن صفة الحزن من جهة، وكناية عن موصوف وهو الموت المحتم من جهة ثانية، وقد رافق اللون الحركة الإيقاعية المتسارعة بالشكل واللون الأسود المنتشر حول الشخصين أسفل المتوفى، كناية عن الفراق والتحول من دار الفناء إلى دار البقاء.

٥. بطرق الطبول بحركة إيقاعية متسارعة بالشكل كناية عن موصوف بصوَّرتين متعاكستين، تؤول الأولى بالرحيل والموت، بينما تؤول الثانية بالطفل المرفوع بصندوق أسود على يسار الناظر كناية عن صفته السلطوية لتحمله أعباء الحكم من بعد المتوفى. شكل(٤١-ج)



شكل(٤١-ج)


كناية الصورة الفنية البلاغية
عالم مجرد
جدلية
عالم واقعي
بؤرة مركزية
بؤرة مركزية
غياب الصورة الفنية للفناء الروحي
جدلية
حضور الصورة الفنية للفناء المادي
صيرورة ايقاعية للصورة الفنية المادية والروحية
كناية الصورة الفنية البصرية
دلالات الخط
دلالات الالوان
دلالات الاشكال
المنحنية
اللون الا سود
طابع سردي
المؤول
صورة الحزن الشديد
كناية عن:
صورة الحزن
صورة الموت المحتم
تجريد اختزال وتسطيح
حدث واقعي
ايقاع متسارع
الحاكم الجديد
الرحيل والموت
حركة ايقاعية
مركز رؤيا أسفل اللوحة
مركز رؤية أعلى اللوحة
كناية عن: التحول
صيرورة ايقاعية
الى دار البقاء
من دار الفناء
صيرورة ايقاعية
صيرورة ايقاعية

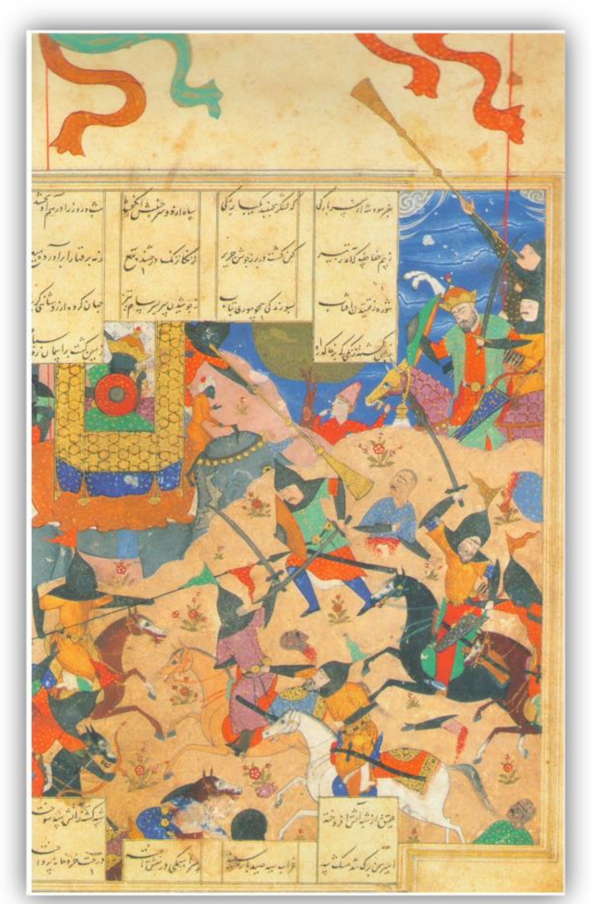
شكل(٤٠)

شكل(٤٢)

تنشطر مقاربة الصورة الفنية إلى شطرين: بلاغي وبصري يتشكل البلاغي بعالمين: الأول واقعي ويقابله دلالات الأشكال البصرية؛ كونها تتعلق بهذا المفهوم الحسي البصري، والثاني: مجرد، يقابله دلالة اللون الأسود كناية عن صورة الحزن والموت المحتم، والخط المنحني كناية عن صورة الحزن الشديد.

أمّا البؤرة المركزية البلاغية فقد قامت على بؤرتين، وهما: (الحضور والغياب) حضور صورة فنية للفناء المادي، وغياب صورة فنية للفناء الروحي في دار الدنيا، لتقابلها مركزين للرؤية، تعلق المركز الأول بالمؤوِّل للطابع السردي الذي تأرجح بين الحدث الواقعي وتجريد واختزال وتسطيح لهذا التمثل لمركزي رؤية موزعين بصورة متوازنة أعلى اللوحة وأسفلها، لتصوير جدلية إيقاعية تحمل مضامين مفاهيمية لصوَّرتين (صورة الرحيل والموت، وصورة الحاكم الجديد)، وعليه اتفقت الصورة البلاغية مع البصرية في هذا التجلي؛ كونهما حملتا مفهوم جدلية الإيقاع ما بين صورة حتمية الموت وصورة البقاء المادي البصري والبقاء الروحي البلاغي.

٤.ورد في المقولة(٥) من كلامه (٨١)" **وَكذَلِكَ الْخَلَفُ يعَقْبِ السَّلَفِ، لَا تُقْلِعُ الْمَنِيَّةُ اخْتِرَاماً، وَلَا يَرْعَوِي الْبَاقُونَ اجْتِرَاماً، يَحْتَذُونَ مِثَالًا، وَيَمْضُونَ أَرْسَالاً، إِلى غَايَةِ الاِنْتِهَاءِ، وَصَيُّورِ الْفَنَاءِ... فَهَلْ يَنْتَظِرُ أَهْلُ بَضَاضَةِ الشَّبَابِ إِلاَّ حَوَانِيَ الْهَرَمِ، وَأَهْلُ غَضَارَةِ الصِّحَّةِ إِلَّا نَوَازِلَ السَّقَمِ، وَأَهْلُ مُدَّةِ الْبَقَاءِ إِلَّا آونَةَ الْفَنَاءِ، مَعَ قُرْبِ الزِّيَالِ، وَأُزُوفِ الاِنْتِقَالِ، وَعَلَزِ الْقَلَقِ، وَأَلَمِ الْمَضَضِ، وَغُصَصِ الْجَرَضِ، وَتَلَفُّتِ الاِسْتِغَاثَةِ بِنُصْرَةِ الْحَفَدَةِ، وَالاَقْرِبَاءِ، وَالأَعِزَّةِ وَالْقُرَنَاءِ.**" وردت الكناية التي تفهم من المقول من (وكذلك الخلف إلى قوله صيور الفناء) فقد وصف أفواج الأبناء الذين يخلفون الأسلاف، فلا الأسلاف استطاعوا دفع الوقت المحدد لمنية الموت اللا إرادي عنهم، ولا الابناء كفّوا ورجعوا عن تنفيذ المنكرات وارتكاب الاجرام؛ كونهم لم يعتبروا من عاقبة أسلافهم، واستمروا بالاغترار بهذه الدنيا، إلى نهاية نفاذ عمرهم، وصولاً إلى فنائهم الجسدي بالموت المحتم بصيرورة لامتناهية. وهنا نجد إيقاعية تناصية متراسلة من جيل لآخر، بطابع تكراري متماثل عقيم مع اختلاف الزمن الماضي عن الحاضر وصولاً إلى حتمية الموت بالمستقبل للأبناء وثبات المكان نفسه الذي تمَّ توارثه من الأجداد. كما في الشكل(٤٣) الموسوم**(ورقة من خمسة نظامى)**[١]



شكل(٤٣)

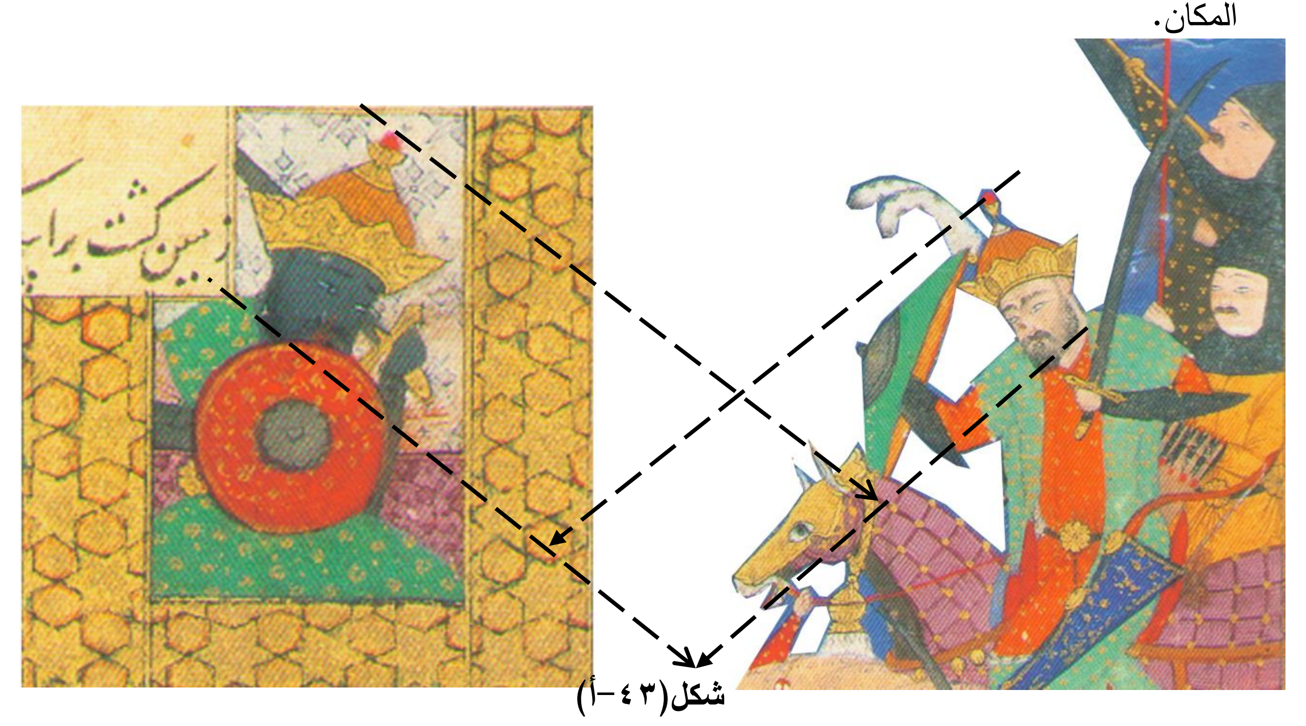
---

(١) الفنان غير معروف، خمسه نظامى(٤٣٦٣)،القرن العشرين هـ ق، المتحف الوطني طهران. (**شاهكارهاى نگارگرى ايران**، چاپ اول، ناشر موسسه توسعه هنرهاى تجسمى معاصر وموزه هنرهاى معاصر تهران، تهران، ١٣٨٤، ص١٥٧).

تشمل هذه التصويرة ساحة ميدان المعركة ما بين طرفي النزاع، ومشاهد قتل الجند من الطرفين، بينما يصوِّر المصوَّر المسلم ملكي أو أميري الجيشين، وهما يجلسان لتشجيع الجيشين من جهة، ولضمان بقاء الجند وعدم هروبهم عندما تشتد الحرب من جهة ثانية، ويصوَّر الملك الذي على يسار الناظر ببشرة سوداء وهو يختبئ داخل هودج الفيل المحصن، مع حامل بوق الحرب الذي ينفخ به حامله لزيادة عزيمة الحرب، بينما الملكان يختبئان خلف التل، كناية عن الخوف والأذى الفكري والجسدي.

إنّ هذه الحرب إنمّا هي كناية عن موصوف لم يحضر بالحدث، وهي غدر الدنيا، فهي تمنيهم بالمنصب والمكانة الرفيعة، لكن سرعان ما تنقلب ضد الشخص وترديه قتيلاً، بأمر الله سبحانه. لهذا نلحظ صورة الأشخاص المقطعين، والخيل الهائجة، كناية عن الخوف من العدو. كما نلحظ تصوير شكل الملكين متحصنين خلف التل كناية عن الخوف وحب المنصب ومنكسي رأسيهما بنظرة مائلة نحو الأسفل، شكل(٤٣-أ)، خوفاً من المواجهة، كما نلحظ درع الملك ذا البشرة السوداء بلون أحمر، كناية عن خسارته في المعركة وهدر دمه، واللون الأسود يبشر بموته وكناية عن الحزن عليه، بينما صوَّر سيفهما مائلين إلى الخلف كناية عن انعدام الشجاعة في شخصهما.

إنّ تصوير الملكين بهذه الصورة التكرارية بحركة الشكل المائلة، مرة إلى الأسفل، ومرة إلى الخلف كناية عن الخوف من الموت المحتم، فصنعت إيقاعاً متماثلاً بالخط والشكل ومختلفاً باللون. الامر الذي جعل التصويرة ذات بناء متماسك وموحد. متقاربة مع الإيقاعية التناصية المتوارثة من جيل لآخر، بطابع تكراري متماثل عقيم مع اختلاف الزمن الماضي عن الحاضر كناية عن حتمية الموت بالمستقبل مع ثبات المكان.



شكل(٤٣-أ)

٥.ورد في المقولة(٨) الخطبة(١٠٩)المذكورة بالنقطة(٢) من التشبيه والنقطة(٢) من الاستعارة "**فَانِيَةٌ، فَانٍ مَنْ عَلَيْهَا، لَا خَيْرَ فِي شَيْءٍ مِنْ أَزْوَادِهَا إِلَّا التَّقْوَى**"، وهو نص يبلغ أعلى مستويات البلاغة؛ كونه نصّاً مزدوج الأساليب البيانية من تشبيه، واستعارة مكنية، وكناية. فنجد كلمة فانية بمعنى أنّ هذه الدار هي دار زوال ومحطة انتقال من فناء إلى بقاء، فالفناء كناية عن البقاء الخالد، فكل الأزواد الدنيوية فانية، مثلما يفنى من عليها، إلّا زاداً واحداً باقياً، وهو التقوى والتمسك بحبل الله الذي لا ينقطع، قال الإمام علي(عَلَيهِالسَّلام) بالخطبة(١٥٥) يحث الناس على التقوى: "فَتَزَوَّدُوا فِي أَيَّامِ **الْفَنَاءِ** لِأَيَّامِ الْبَقَاءِ". يشير المنشئ إلى بؤرة رئيسة بالنص وهي الزاد الباقي المتعلق بالفناء الروحي المتصل بالسعادة الحقيقة، المتحققة بتنفيذ مصاديق الشعائر الدينية. كما في الشكل(٤٤) الموسوم(**الأمير النمر يقتل فتاة الحليب**)[١]



شكل(٤٤)

تضم هذه التصويرة امرأتين وأسد، إحداهما بوضعية وقوف، والأخرى مستلقية تمكن من قتلها النمر، مع تصوير باب بلونين النصف الأول بلون أحمر فاتح الذي على يمين الناظر وعلى جهة المرأة الواقفة، ونصفها الثاني أحمر مظلم وهو الذي على جهة المرأة المقتولة، تتمتع التصويرة بالألوان الربيعية البراقة والمبهجة، فهي مزينة بالأزهار والأشجار، خلاف الواقع المؤلم الذي تصوَّره.

---

(١) الفنان غير معروف، كليلة ودمنة على الارجح، ٨٣٣هـ ق، قصر القلعة. (<u>شاهكارهاى نگارگرى ايران</u>، چاپ اول، ناشر موسسه توسعه هنرهاى تجسمى معاصر وموزه هنرهاى معاصر تهران، تهران، ١٣٨٤، ص٧٤).

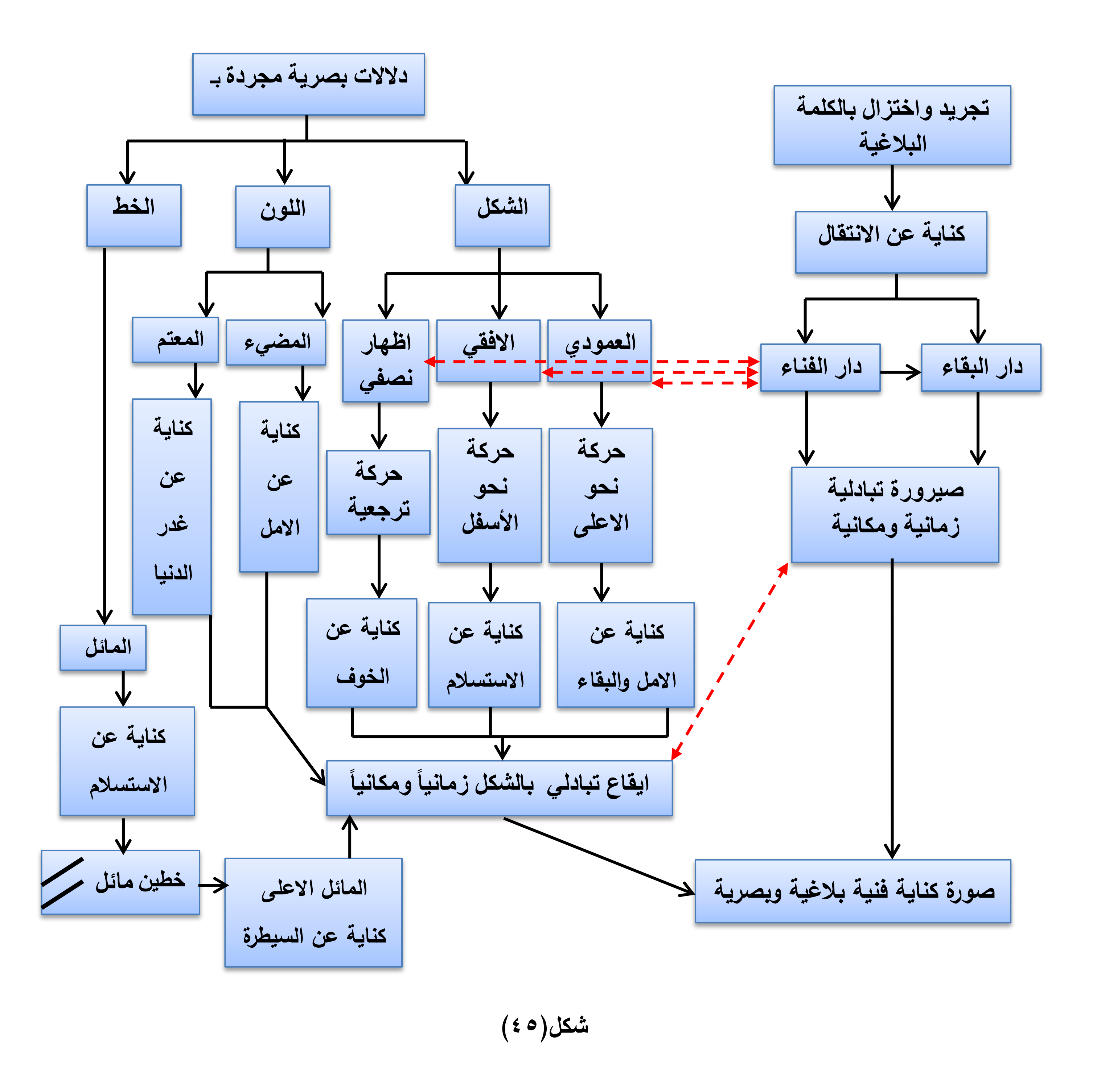
تتجلى الصورة الفنية للكناية بالتصويرة بشكل المرأتين، فالواقفة بصوَّر عمودية تمثل الأمل في الحياة، وإنّها لا زالت ثابتة ومحمية من غدر الدنيا، فقد صوَّرت مختبئة خلف الباب طلباً للحماية من شر النمر الممثل أمامها، وهو يفترس امرأة أخرى، فهي كناية عن صفة الخوف من الموت المحتم، بينما مثلت الثانية مستلقية بصورة أفقية مع بعض الانحناء إلى الأسفل لتأخذ وضعيتها مع النمر شكل نصف دائرة تحتية مؤسسة للتصويرة.

إنّ شكل الانحناء إنمّا يتمتع بصوَّرتين متضادتين، الأولى: ميلان المرأة المستلقية كناية عن الاستسلام والخضوع للموت المحتم، بينما الثانية: بميلان النمر كناية عن السيطرة واصدار الحكم وهي صورة مضادة للصورة الفنية الأولى المطروحة.



شكل(٤٤-أ)

إنّ التبادلية الإيقاعية بين وضعية الشكلين العمودي والأفقي تتأثر بعملية الإيقاع التبادلي الحركي بالشكل زمانياً ومكانياً، فالمرأة الواقفة في وضعية صعود، والمستلقية بوضعية نزول، وما بين الصعود والنزول يحدثُ إيقاعٌ شكليٌ زمانيٌ ومكانيٌ بصيرورة لامتناهية.



شكل(٤٥)

اتسمت الصورتان البلاغية والبصرية بالتجريد، لتتجرد الكلمات البلاغية من معناها المحدد بكناية عن المعنى المستهدف للمنشئ بصورة فنية انتقالية من حالٍ إلى حال آخر بصيرورة تبادلية زمانياً ومكانياً لتتقابل مع الإيقاع البصري التبادلي بالشكل زمانياً ومكانياً.

إنّ تجريد الكلمات البلاغية يتقارب مع تجريد(الشكل، اللون، والخط المائل)فقد تجرد الشكل ليعبر عن الصورة العمودية مع الحركة الأعلى كناية عن الأمل والبقاء، أمّا تجريد الشكل بصورة أُفقية مع الحركة نحو الأسفل كناية عن الاستسلام والموت المحتم، بينما كان تعبير إخفاء نصف الشكل مع الحركة التراجعية كناية عن الخوف، وجاء اللون ليستكمل ما جاء به الشكل فاللون المضيء الأحمر كناية عن الامل وضده المعتم المائل إلى الأسود كناية عن غدر الدنيا.

كما يحدث تضاد بالخط المائل ذاته عند تكثيفه فالخط المائل الواحد كناية عن الاستسلام للموت وعند تكثيفه بخطين يُصبح كناية عن السيطرة على المستسلم.

وعليه ان كل هذه المتضادات بالشكل واللون تُحدث إيقاعاً تبادلياً زمانياً ومكانياً، لتتقارب مع الصورة البلاغية لدار الفناء والانتقال إلى دار البقاء.

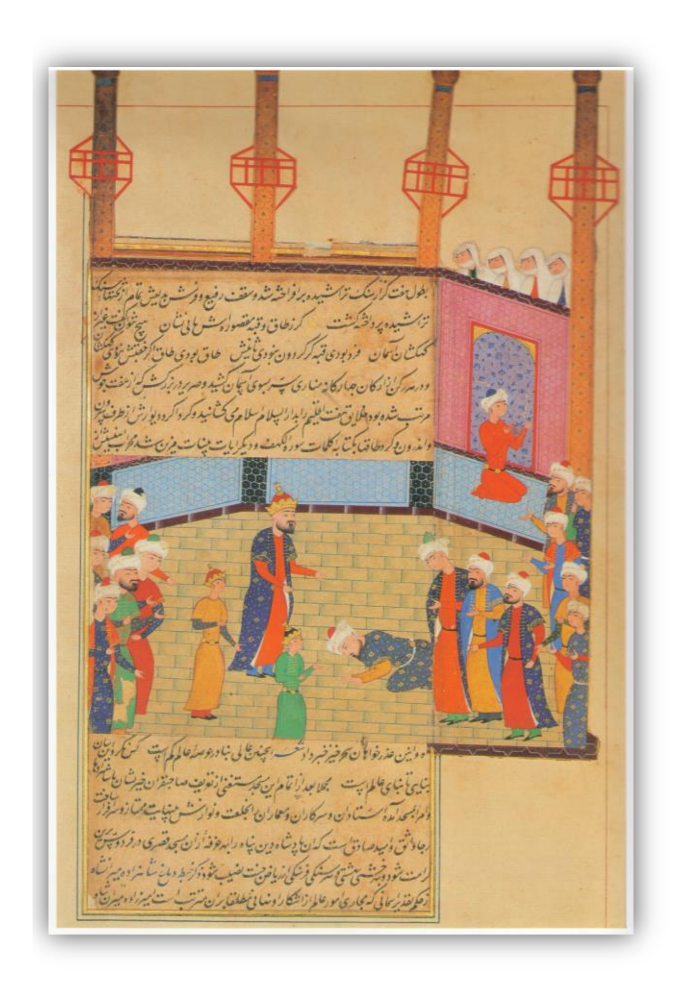
٦.ورد في المقولة(١٣) الخطبة(١٥٥)"**عِبَادَ اللهِ! اللهَ اللهَ فِي أَعَزِّ الأنْفُسِ عَلَيْكُم، وَأَحَبِّهَا إِلَيْكُمْ، فَإِنَّ اللَّهَ قَدْ أَوْضَحَ لَكُمْ سَبِيلَ الْحَقِّ، وَأَنَارَ طُرُقَهُ، فَشِقْوَةٌ لاَزِمَةٌ، أَوْ سَعَادَةٌ دَائِمَةٌ، فَتَزَوَّدُوا فِي أَيَّامِ الْفَنَاءِ لِأَيَّامِ الْبَقَاءِ، فقَدْ دُلِلْتُمْ عَلَى الزَّادِ، وَأُمِرْتُمْ بِالظَّعْنِ، وَحُثِثْتُمْ عَلَى الْمَسِيرِ، فَإنمّا أَنْتُمْ كَرَكْبٍ وُقُوف لاَ تَدْرُونَ مَتَى تُؤْمَرُونَ بَالمسَّيْرِ**"، ورد في بداية النص عباد الله ليسقط الكبر من النفس الإنسانية الأمارة بالسوء الا ما رحم الله وللتنبيه والجذب، هنا يُؤكد على أعزّ الأنفس التي ذكرها (البحراني) في كتابه شرح نهج البلاغة، "وهي باعتبار مطمئنة، وإمارة بالسوء، ولوامّة. وباعتبار عاقلة، وشهوية، وغضبيّة. والإشارة إلى الثلاث الأخيرة"[١]، أمّا أعزها فهي العاقلة كونه سبحانه أول ما خلق هو العقل وطلب منه أن يقبل فاقبل ثم طلب منه أن يدبر فأدبر ثم اقسم به، وقال له بك أُعاقب وبك أُثيب، وعليه فالنفس العاقلة هي التي ستبقى وترحل من دار الفناء إلى دار البقاء، حاملة معها ثوابها وعقابها بحسب صحيفة أعمالها، وإنّ الله قد أوضح سبيل الحق، بإنارة طرق الحق كناية عن الآيات والنذر المنزلة بأمره سبحانه، فاستعارة النور كناية عن بصيرة العقل الذي يمكن أن يدرك حقيقة هذه الآيات والنذر، كما يدرك ويميز بين الأشياء بحاسة البصر من جهة، ويختار أمّا طريق الشقاء المليء بالشهوات الباطلة المؤدية نحو السعادة الفانية، أو طريق الولوج بالعبادة وتنفيذ أوامر الخالق الذي يوصل إلى السعادة الدائمة. ويذكر الإمام علي(عَلَيهِ السَّلام) (في خطبة الطاووس١٦٣) ص٢٧٩ "**فَلَوْ رَمَيْتَ <u>بِبَصَرِ قَلْبِكَ</u>، نَحْوَ مَا يُوصَفُ لَكَ مِنْهَا، لَعَزَفَتْ نَفْسُكَ عَنْ بَدَائِعِ مَا أُخْرِجَ إلى الدُّنْيَا مِنْ شَهَوَاتِهَا، وَلَذَّاتِها، وَزَخَارِفِ مَنَاظِرِهَا، وَلَذَهِلتَ بِالْفِكْرِ فِي اصْطِفَاقِ أَشْجَارٍ، غُيِّبَتْ عُرُوقُهَا فِي كُثْبَانِ الْمِسْكِ عَلَى سَوَاحِلِ أَنْهَارِهَا**".

بعد أن حدَّد الإمام شكلين من أشكال الحياة(الفانية، الباقية) بصورة بلاغية إيقاعية حركية تجعل المستمع في ذهول ودهشة ممّا عرض عليه من الحقائق بوضوح الشمس، فقد أمر بالظعن لتنفيذ المعارف التي حصل عليها من تمييز بين الحق والباطل، الفاني والباقي، النور والظلام، فقد حُث على المسير باختيار أحد الطريقين بالحياة الفانية؛ كونه يمتلك العقل، فعليه أنْ يجمع من الزاد، ما يقربه من رب العباد. وينتهي النص بالكناية بأنّنا كركب وقوف، كناية عن الرحيل فالمسافر بالمركب الواقفة مثله مثل

---

[١] كمال الدين ميثم بن علي بن ميثم البحراني، **<u>شرح نهج البلاغة</u>**، ج١-٣، ط١، منشورات الفجر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، بلا تاريخ، ص٦٤٥.

الإنسان الذي ينتظر الموت، لا يعلم زمن الرحيل، فضلاً عن عدها تشبيه مركب. كما في الشكل(٤٦) الموسوم(**بناء مسجد سمرقند**)(١)



شكل(٤٦)

تحوي هذه التصويرة مجموعة شخوص مجتمعين في مسجد سمرقند بعد اتمام بنائه، بحضور الضحاك، وضح المصوَّر المسلم التفاف الأشخاص حول الضحاك حتى وصل بأحدهم الامر السجود له، بينما نرى صورة مضادة لهذه الصورة، وهي صورة الشاب الذي يركع لله وحده ويرفع يديه بالدعاء، وتَّم توزيع الألوان البراقة بصورة فنية متساوية، إذ لا فرق بين الصورتين بالجانب اللوني إلّا أنَّ الفرق يتضح بالجانب الحركي والاتجاه والأرضية.

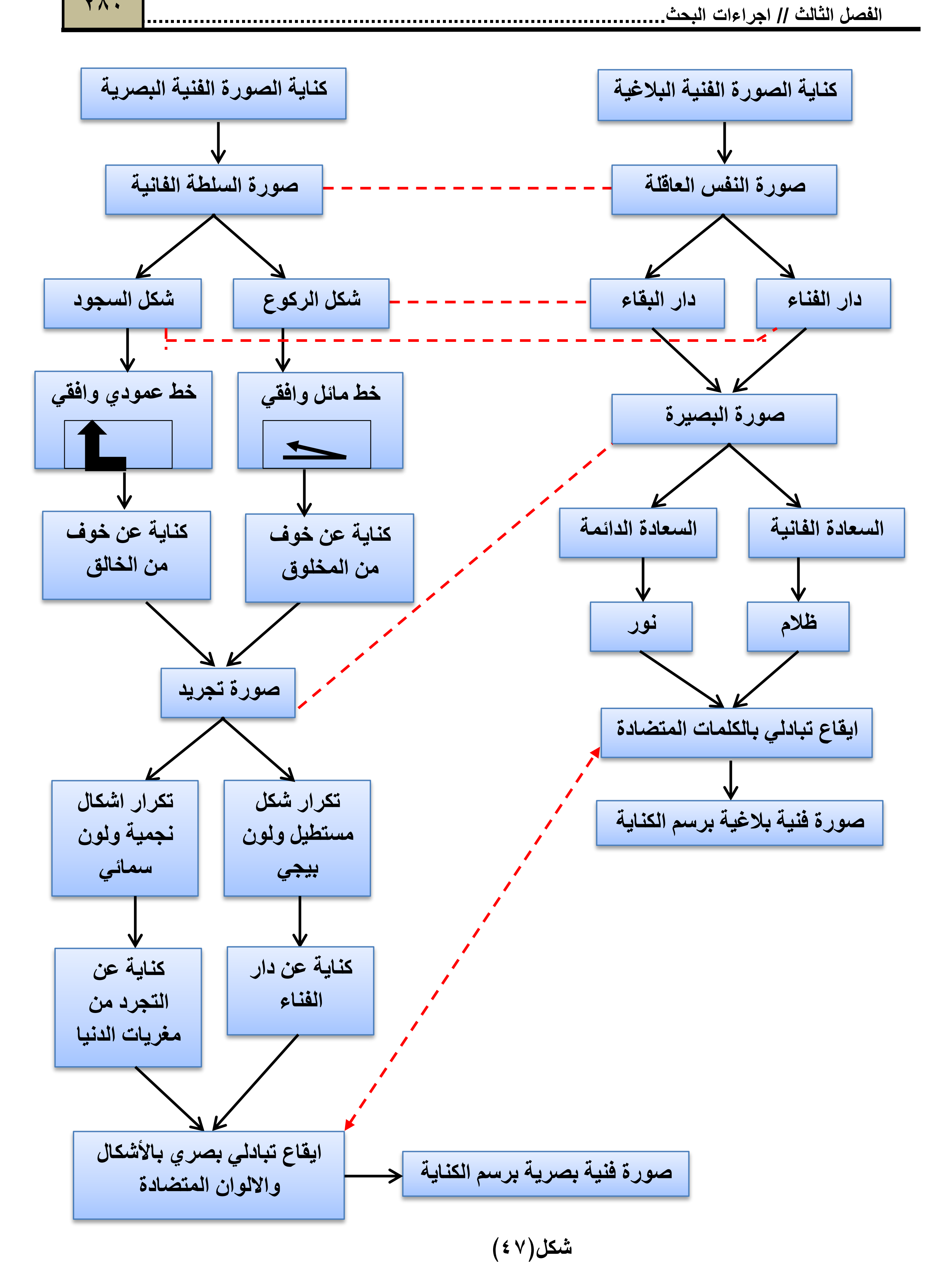
---

(١) الفنان غير معروف، ظفر نامه تيموري(رسالة الفوز التيمورية)، النصف الاول من القرن العاشر هـ ق، المدرسة العالية للشهيد مطهري. (**شاهكارهاى نگارگرى ايران**، چاپ اول، ناشر موسسه توسعه هنرهاى تجسمى معاصر وموزه هنرهاى معاصر تهران، تهران، ١٣٨٤، ص٩٧).

ارتبطت دلالات الأشكال بالاختزال والتسطيح بالأرضية والطابع العمراني، وتصوير الشخوص، أي الأشكال مسطحة غير مجسمة، ومختزلة التفاصيل، لتبرز صورة فنية مركبة كناية عن الترف الفاني.

تتجلى صورة الكناية ما بين الشخص الراكع والشخص الساجد، فالأول متجه نحو القبلة ليصلي ويدعو لله وحده فهي صورة كناية عن خشوع وخوف من الخالق من دون أنْ يلتفت إلى ما يحصل من مراسيم لافتتاح المسجد من قبل الضحاك، أمّا الثاني فيسجد خلاف القبلة بصورة حركية نحو الضحاك، وجميع الأشخاص الذين يقفون خلفه يمدون أيديهم مرحبين بسلطة الحاكم فهي كناية عن خوف من الحاكم، بصورة إيقاعية شكلية مختلفة حركة الأيدي، ومتماثلين بصورة الوقوف العمودية التكرارية.

أمّا الأرضية فقد مثلت بصورة فنية تكرارية لشكل الطابوق المستطيل بصورة متجاورة، ولون بلون بيجي، كناية عن الأرض القاحلة التي يقفون عليها فهم يبنون لأجل الشهرة، بينما يركع الشخص المتوجه نحو القبلة على ارضية مغايرة ذات تكوينات نجمية سداسية بلون سمائي، أي أنّه مجرد من المغريات المادية الدنيوية، ومتجه نحو خالق السماء والأرضين.


كناية الصورة الفنية البلاغية
صورة النفس العاقلة
دار الفناء
دار البقاء
صورة البصيرة
السعادة الفانية
السعادة الدائمة
ظلام
نور
ايقاع تبادلي بالكلمات المتضادة
صورة فنية بلاغية برسم الكناية
كناية الصورة الفنية البصرية
صورة السلطة الفانية
شكل الركوع
شكل السجود
خط مائل وافقي
خط عمودي وافقي
كناية عن خوف من المخلوق
كناية عن خوف من الخالق
صورة تجريد
تكرار شكل مستطيل ولون بيجي
تكرار اشكال نجمية ولون سمائي
كناية عن دار الفناء
كناية عن التجرد من مغريات الدنيا
ايقاع تبادلي بصري بالأشكال والالوان المتضادة
صورة فنية بصرية برسم الكناية

شكل(٤٧)

يتجلى التماس بصورة دار البقاء المتقارب مع شكل الشخص الراكع باتجاه القبله لله والمتمثل بالخطين الأفقي والعمودي، بينما يتقارب دار الفناء مع شكل الشخص الساجد للحاكم باتجاه مغاير للقبلة؛ كونه من عبدة الدنيا الفانية، بينما تتقارب الصورة البصرية البلاغية مع صورة التجريد البصرية، كونهما مجردان من الماديات الفانية، وتتضح صورة التجريد الأولى بالشكل المستطيل واللون البيجي كناية عن دار الفناء، والثانية بتكرار شكل النجمة الهندسي واللون السمائي كناية عن التجريد من مغريات الدنيا.

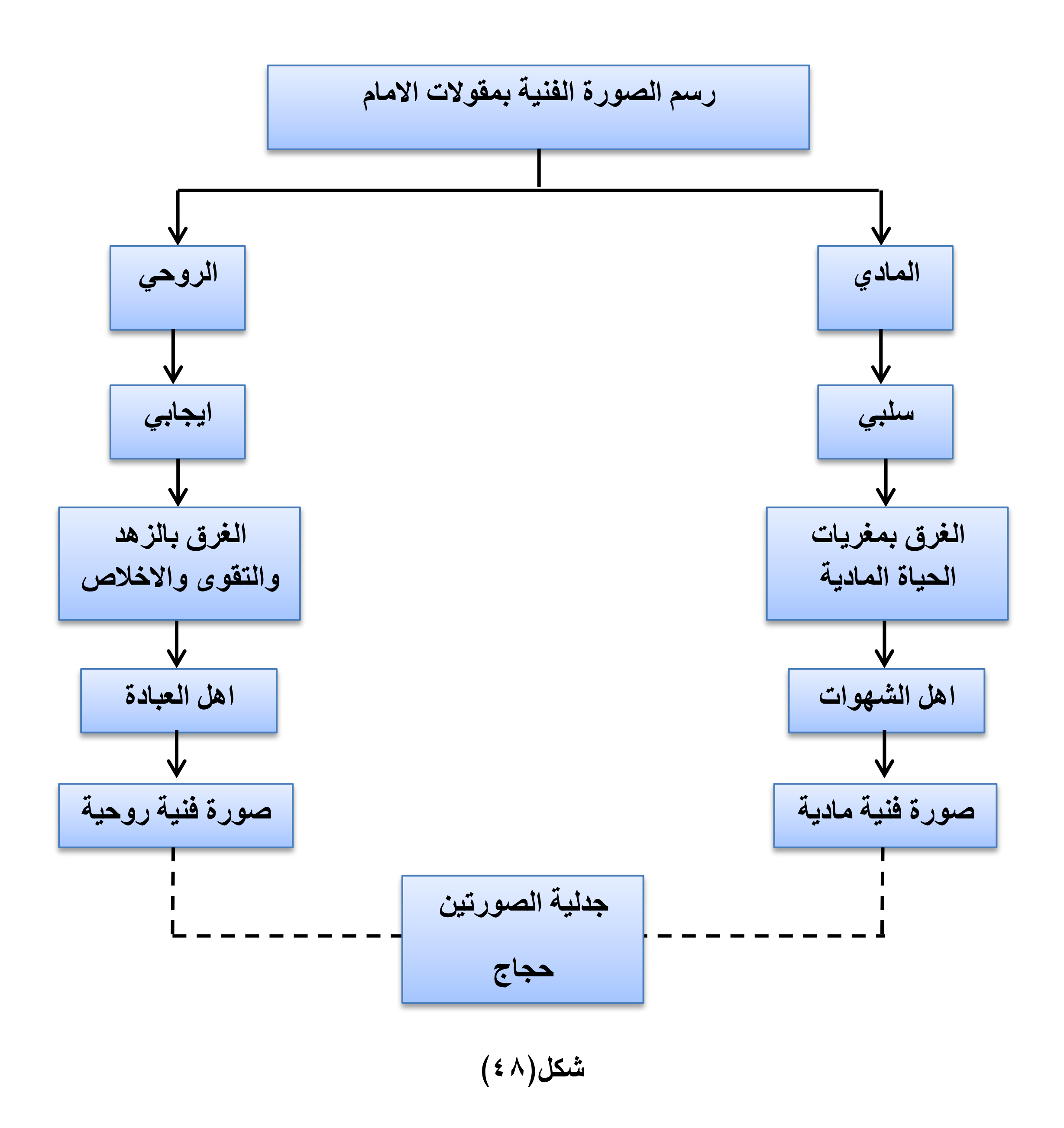
أنّ تقابل هذه المتضادات ما بين الصورة البلاغية والبصرية صنع إيقاعاً تبادلياً بالصورة الفنية البلاغية والبصرية برسم الكناية التجريدي.

٧. ورد في المقولة(١٥) في الخطبة(١٦٣)"**فَسُبْحَانَ مَنْ أَدْمَجَ قَوَائِمَ الذَّرَّةِ وَالْهَمَجَةِ، إلى مَا فَوْقَهُمَا مِنْ خَلْقِ الْحِيتَانِ وَالفْيِلَةِ. وَوَأَى عَلَى نَفْسِهِ ان لاَّ يَضْطَرِبَ شَبَحٌ، ممّا أَوْلَجَ فِيهِ الرُّوحَ، إِلَّا وَجَعَلَ الْحِمَامَ مَوْعِدَهُ، وَالْفَنَاءَ غَايَتَهُ.**".

فالذرة في النصّ العلوي كناية عن النملة الصغيرة التي هي كناية عن الخلق فهنا نجد كناية الكناية وتشبيه في الوقت نفسه، ووجه المشابهة صغر الحجم واكتمال الخلق بالرغم من صغرها، والهمجة الذبابة الصغيرة، فهو اسلوب اعجازي أُستعمل في القران الكريم لضرب الأمثال للمشركين، الذين يعجزون عن خلق بعوضة، وكما خلق الحشرات الصغيرة فقد خلق الحيوانات الكبيرة الحجم مثل الفيل والحوت بمواصفات الهمجة نفسها بل زاد عليها الأجنحة.

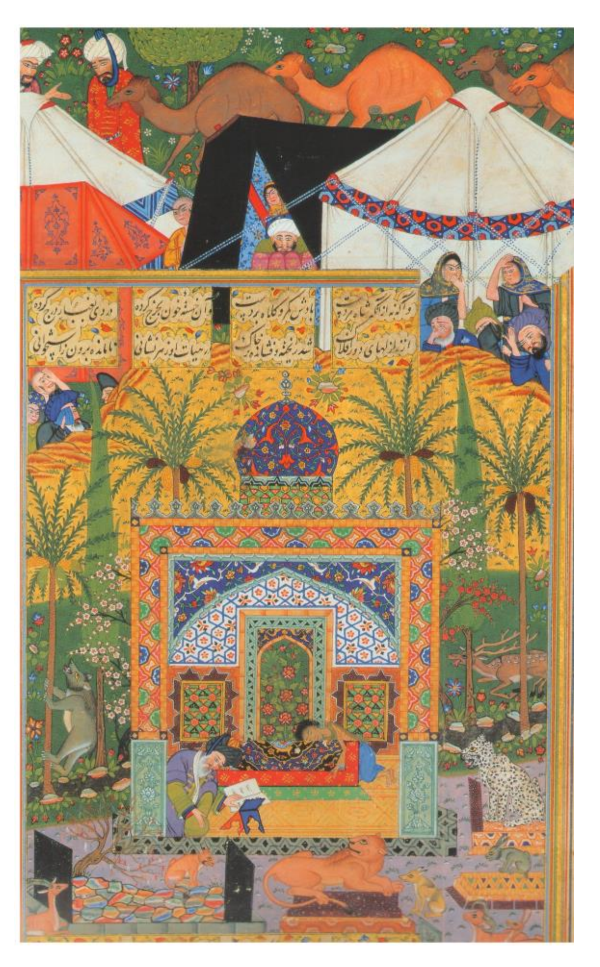
(الشبح) كناية عن الإنسان الفاني، فالشبح يفنى بمجيء النهار وعندها تتبدد الأوهام ويرى الحقيقة كاملة، كإيقاعية تكرارية لثنائية الحياة الفانية مع الباقية، فقد أكمل الخالق الخلق، بانتظام دون الاضطراب. (أولج) كناية عن الخلق، أي لا يحدث اضطراب بخلق الماديات التي تدخل فيها الروح كالأجساد، وينتهي النص بأن كل هذه العظمة بالخلق مصيرها آيل إلى هادم اللذات الموت، الذي غايته افناء كل شيء ولا يبقى سوى وجهه الكريم.

وعليه نجد أنَّ الإمام قد فصل بين الحمام بمعنى الموت ومعنى الفناء؛ كون الفناء معنى أكثر إتساعاً ويتجلى بثنائية المادي والروحي، فالفناء سلاح ذو حدين مرة يتبين بجانب سلبي الموسوم بالغرق بمغريات الحياة المادية الفانية، ويتبعها أهل الشهوات وهو الفناء المادي. ومرة اخرى يتبين بجانب إيجابي الذي يتوسم ويتمسك بالعبادة والزهد والإخلاص لله وحده، بحيث يُنشد الفرد بكل اعماله رضا الخالق وهو الفناء الروحي الذي يتمتع به الإمام علي(عَلَيهِ السَّلام). وقد صوَّر الفنان المصوَّر المسلم الجانبين السلبي والإيجابي بالتصوير الإسلامي.


رسم الصورة الفنية بمقولات الامام
الروحي
المادي
ايجابي
سلبي
الغرق بالزهد والتقوى والاخلاص
الغرق بمغريات الحياة المادية
اهل العبادة
اهل الشهوات
صورة فنية روحية
صورة فنية مادية
جدلية الصورتين
حجاج

شكل(٤٨)

كما في الشكل(٤٩) الموسوم(**بكاء المجنون على جثة ليلى**)[(١)]



شكل(٤٩)

تمثل هذه التصويرة قصة سردية لمجنون ليلى عند وفاة ليلى، إذ بقى يبكي عليها حد الإغماء داخل المسجد المزين بالتكوينات الزخرفية، وتظهر آثار تعذيبه بجسمه المليء بالجراح، ويجلس رجل كبير بالسن يقرأ بكتاب، متقدم عليهما بالمكان، ليفصل بينهما بعد زمني، ويحيط بهما بصورة نصف دائرة حيوانات متوحشة(فهد، لبوة، شبل، والدب)، تبدو بهيئة أليفة على غير الطبيعة المتعارف عليها، ويحيط بالمسجد نخيل مكون نصف دائرة ليلتقي النصفان مكونان دائرة كاملة، بعد المسجد تلة صفراء، يصوَّر بعدها مشهد آخر ذا بُعد مكاني وزماني عن موقع الحدث، مصوَّراً خيماً ورجالاً ونساءً، تتوسط الخيم خيمة سوداء.

---

(١) الفنان غير معروف، ورقة من خمسه نظامی، ٩٥٦ه ق، المدرسة العالية للشهيد مطهري. (**شاهكارهاى نگارگرى ايران**، چاپ اول، ناشر موسسه توسعه هنرهاى تجسمى معاصر وموزه هنرهاى معاصر تهران، تهران، ١٣٨٤، ص١٦٩).

نستطيع أنْ نتبين صورة الكناية بدلالات الأشكال المسطحة والمختزلة، التي تفصل بينها البعد المسافي المكاني والزماني، لتصوير الإيقاع بصورة فنية متحركة من حيث الخط والشكل واللون، لتتحقق الكناية عن الزمن المادي الفاني وهي كناية عن صفة دار الفناء.

إنّ تمثيل شكل المجنون بصورة هزيلة مع آثار الشقوق والجروح التي تملأ جسده إنمّا هي كناية عن شدة حبه للمتوفاة ليلى، والتي عبّر عنها المصوَّر باللون الأحمر، ومن المحتمل أنْ تكون هذه الجروح كناية عن حبه، فهي جروح وجدانية وليست جسدية مادية. شكل(٤٩-أ)



شكل(٤٩-أ)

أمّا الحيوانات المحيطة به بنصف دائرة تؤلف كناية عن قوة حبه لها، لهذا تحيط بهما شكل(٤٩-ب)، وتبدو بصورة أليفة، والشبل كناية عن حبه لها منذ زمن الصغر، كما عبر عن حبه بالحيوانات، كون حبه كان جنونياً، ليصل به الحال إلى الهيمان في الطرقات، وكأنه بلا مأوى، مثل هذه الحيوانات التي تعيش بالبراري بلا مأوى.

وكناية الخيمة السوداء عن الحزن الذي أصاب أهل بيت ليلى بعد موتها، بدلالة الرجل الحزين الذي يجلس بواجهة الخيمة ويضم ساقية بيديه.

يتجلى الإيقاع بالشكل واللون والخط بالجامع الممثل بصورة تكرارية متقابلة، ومتماثلة، ممّا خلق التوازن بالتكوينات الزخرفية على جانبي خط التنصيف، لينتج التوازن بالخطوط الأفقية مع العمودية والمنحنية.

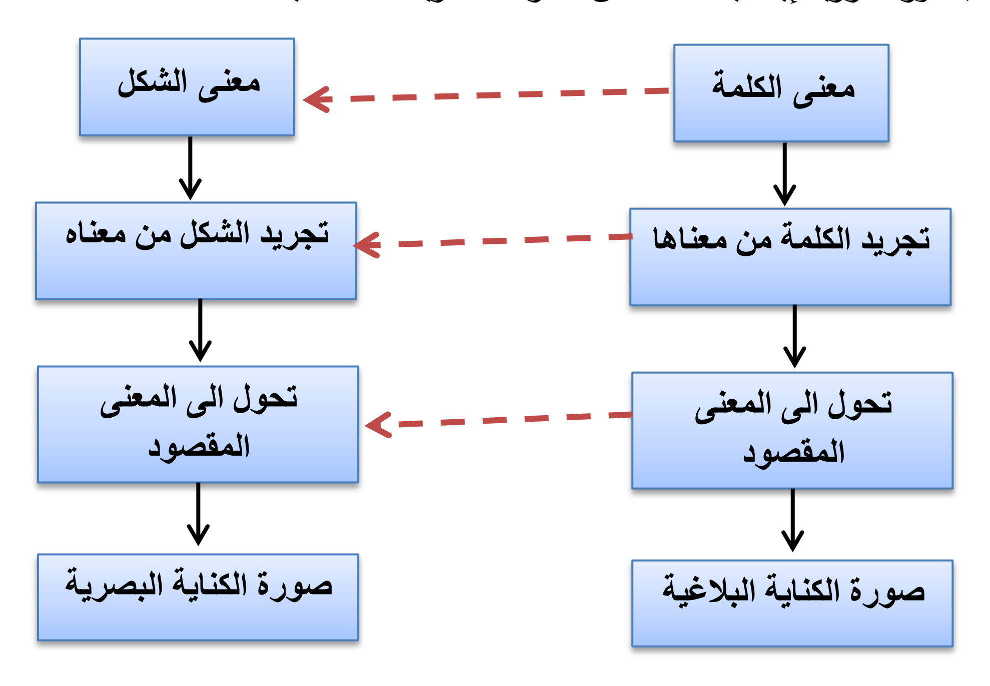


شكل(٤٩-ب)

تتقارب الصورتان البلاغية والبصرية بالتصوير السلبي المادي لأهل الشهوات المتمثل بصورة مجنون ليلى المتقاربة مع صورة البلاغة للفناء المادي، بينما يقابل الجانب الإيجابي المتمثل بالتجريد الزخرفي البصري للمسجد جانب الزهد والإخلاص البلاغي؛ لتتشكل جدلية حجاجية بصور الكناية.

٨.ورد في المقولة(١٧) في الخطبة(١٨٣)"**وَعَدَلَ عَلَيْهِمْ فِي حُكْمِهِ، مُسْتَشْهِدٌ بِحُدُوثِ الْأَشْيَاءِ عَلَى أَزَلِيَّتِهِ، وَبِمَا وَسَمَهَا بِهِ مِنَ الْعَجْزِ عَلَى قُدْرَتِهِ، وَبِمَا اضْطَرَّهَا إِلَيْهِ مِنَ الْفَنَاءِ عَلَى دَوَامِهِ، وَاحِدٌ لَا بِعَدَدٍ، وَدَائِمٌ لَا بِأَمَدٍ، وَقَائِمٌ لَا بِعَمَدٍ**"، العدل كناية عن الخالق الذي يتصف بالعدالة في إصدار أحكامه، كما أنَّ كل الكون يشهد بوجود خالق قدير قديم أزلي لهذا الكون، وهذا الكون يوصف بالعجز أي الضعف استعارة مكنية عن الكون الذي شبهه بالشخص الضعيف العاجز لعدم قدرته على شيء اختص به الخالق، فكل هذا الكون سينتهي وجوده ويبيد ويبقى الخالق، فهو واحد لا ثانٍ له كناية إيمائية إلى بقاء الأول دون الفناء فبقاؤه خالد ليس لغاية، فهو قائم لا يحتاج إلى تثبيت.

صوَّرت الكناية في الشكل(١٦) الموسوم**(الإمام الأمير**(عَلَيهِ السَّلام) **في معركة مع التنين)** فالتنين كناية عن الكفر؛ كون التنين رمزاً عبادياً عند عبدة الأوثان في الصين، فضربه وفقع عينه يرمي إلى تسديد ضربة قوية لعبادة الاوثان، والانتصار عليها، بدلالة اللون الوردي الذي وضع بأربعة اماكن بالتصويرة بصورة تكرارية إيقاعية، فعلت من الحركة الدائرية اللامتناهية.



تقابل دلالة معنى الكلمات البلاغية دلالة معنى الشكل البصرية، إذ اتفقتا بالتجريد المضموني ليتم الحاقهما بالمعنى المقصود، لتصوير صورة الكناية البلاغية والبصرية.

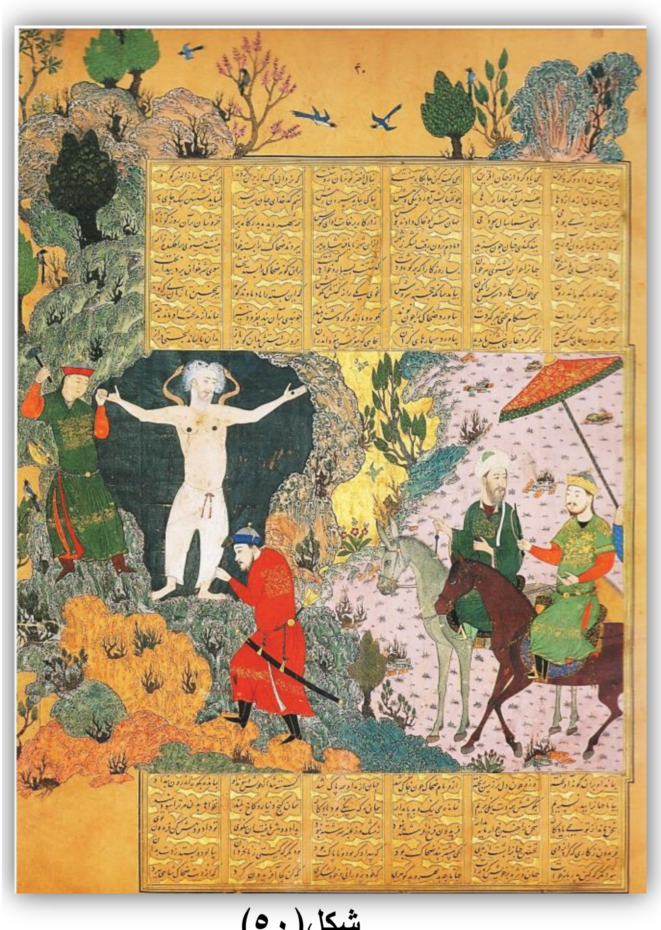
٩.ورد في المقولة(٢٣-أ) الوصية(٢٧٠) "**مِنَ الْوَالِدِ الْفَانِ، الْمُقِرِّ لِلزَّمَانِ،...السَّاكِنِ مَسَاكِنَ الْمَوْتَى، ...أَحْيِ قَلْبَكَ بِالْمَوْعِظَةِ، وَأَمِتْهُ بِالزَّهَادَةِ، وَقَوِّهِ بِالْيَقِينِ، وَنَوِّرْهُ بِالْحِكْمَةِ، وَذَلِّلْهُ بِذِكْرِ الْمَوْتِ، وَقَرِّرْهُ بِالْفَنَاءِ، وَبَصِّرْهُ فَجَائِعَ الدُّنْيَا... وَاعْلَمْ: أَنَّكَ إنمّا خُلِقْتَ لِلْآخِرَةِ لَا لِلدُّنْيَا، وَلِلْفَنَاءِ لَا لِلْبَقَاءِ، وَلِلْمَوْتِ لَا لِلْحَيَاةِ، وَ أَنَّكَ فِي مَنزلٍ قُلْعَةٍ، وَدَارِ بُلْغَةٍ، وَطَرِيقٍ إلى الْآخِرَةِ، وَأَنَّكَ طَرِيدُ الْمَوْتِ الَّذِي لَا يَنْجُو مِنْهُ هَارِبُه**".

إنَّ الفاني كناية عن الاستعداد للموت والرحيل، وما ذكر بهذا النص من الموت والفناء كناية عن الموت اللاإرادي الذي يشير إلى الفناء المادي، عدا "**وَأَمِتْهُ**" كناية عن الموت الارادي الذي يشير إلى الفناء الروحي، هنا ورد في النص وصف الوالد الذي هرم وأشرف على الموت، بغلبة الزمن وقرب الأجل؛ ليسكن مع الموتى، فالساكن كناية عن قرب الأجل. وعليه طلب إحياء قلب الإنسان بترك مغريات الحياة، والعلاج استماع الموعظة من كتاب القران الكريم واحاديث الرسول(صَلَّى اللهُ عَلَيهِ وآله وَسَلَّمَ) وأهل البيت(عَلَيهِم السَّلَامُ) فهم الموعظة، فالموعظة كناية عنهم، وامته كناية عن ترك قوى النفس الأمارة والعروج للقيم الفاضلة والكمال واتخاذ منحى الزهد، وقوة اليقين كناية عن قوة الايمان الثابت الراسخ، ونوره كناية عن معرفة الحقيقة والتزام الحكمة، واذلال هذه النفس الأمارة بتذكيرها بهادم اللذات، المؤدي للفناء الحتمي، فاعلم أنّك خُلقت للمقر الأخير لا للممر الموصل لها فالدنيا كناية عن ممر الوصول فهي الغاية وليست الهدف، كون النتيجة الحتمية للحياة الدنيا الفانية هو الموت.

إذاً الدنيا جسر لتعبره لا لتعمره وهي غير صالحة للسكن، فهي مخصوصة فقط للطعام والشراب والعبور إلى الآخرة، ونجد هنا "**وَأَنَّكَ طَرِيدُ الْمَوْتِ**" كناية عن الخالق الذي يُفني الإنسان يشبه الصيد الذي يطارده الصياد الإنسان الذي يطارده ملك الموت إلى أن ينتهي زمنه بأمر الله سبحانه فيصطاده، فلا يمكن الهروب منه. كما في الشكل(٥٠) الموسوم(**أسير آخر للضحاك في جبل دماوند**)[١]

---

(١) الفنان غير معروف، شاهنامه بايسنقرى، ٨٣٣هـ ق، قصر القلعة. (**شاهكارهاى نگارگرى ايران**، چاپ اول، ناشر موسسه توسعه هنرهاى تجسمى معاصر وموزه هنرهاى معاصر تهران، تهران، ١٣٨٤، ص٥٢).

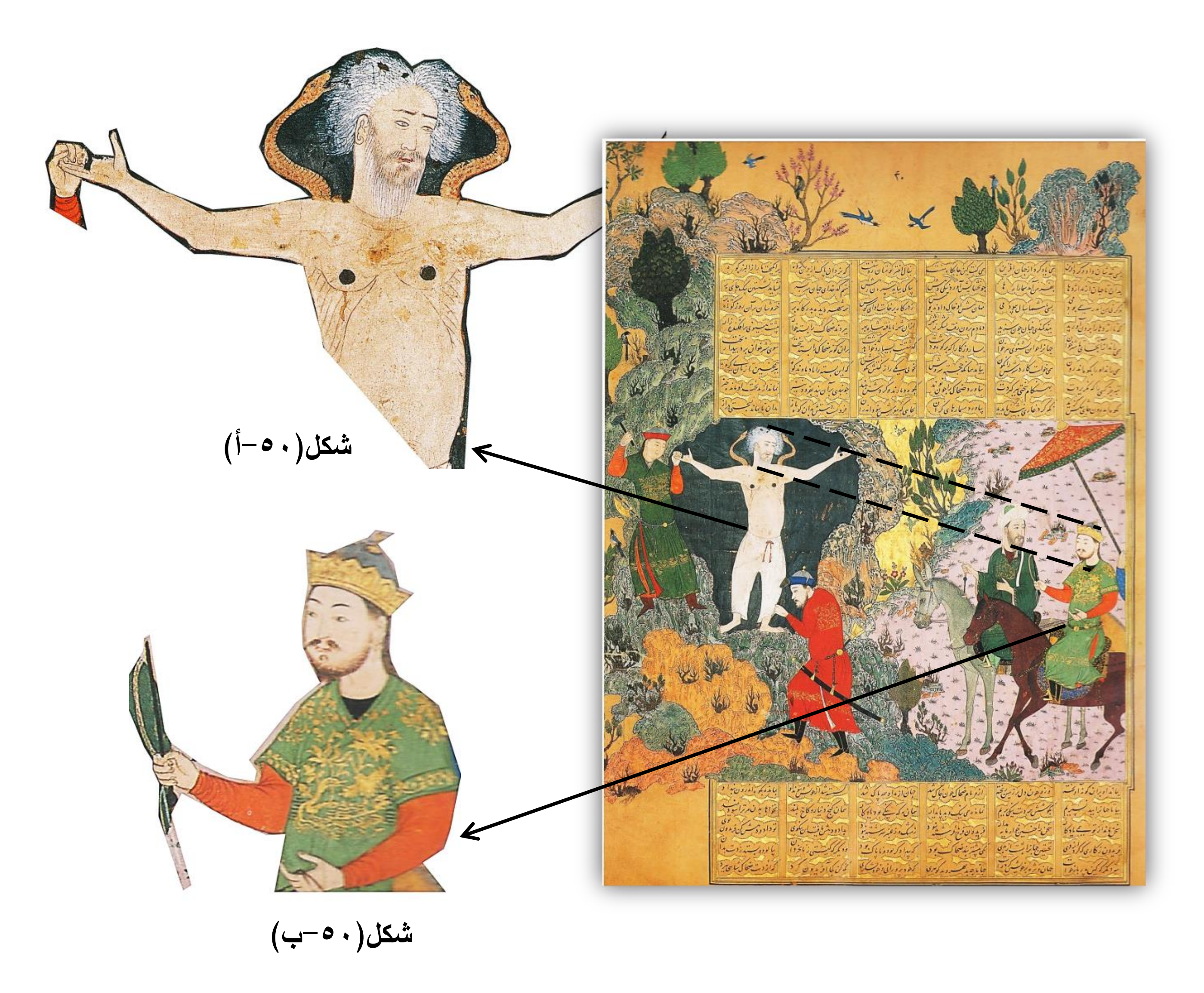


شكل(٥٠)

تضم هذه التصويرة خمسة أشخاص، الأول تمَّ تعذيبه حسب آثار التعذيب الموجودة على جسمه مع قطع اصبعين من أصابع يده اليمنى ويخرج من كتفيه ثعبانان، وهو ينظر نظرة تأمل وحزن تجاه الضحاك بصورة مائلة من الأعلى إلى الأسفل، واثنان يطرقان المسامير في يديه وأقدامه وصدره لتثبيته على جدار كهف بجبل على أرضية سوداء، نلحظ الذي يمسك المطرقة ذو الرداء الأخضر يقوم بالعملية مبتسماً، بينما الآخر ذو الرداء الأحمر يركز ويدقق بالعملية وكأنه يطرق حجر، وتتم العملية بحضور الضحاك مع وزيره راكبين على حصانهما، ويظلل للضحاك بالمظلة جندي آخر لم يظهره المصوَّر، لتوجيه مركز الرؤية تجاه الحدث الأهم في التصويرة.

تبين هذه التصويرة صوَّرتين متضادتين من صوَّر الكناية بالإيقاع الشكلي الزماني والمكاني، بما هو موضح بالآتي:

الأولى: في صورة الأسير الذي يظهر بمظهر المسترخي ويقف بصلابة بصورة عمودية بحركة ساكنة، وهو ينظر نظرة حزن تجاه الضحاك، كناية عن شجاعته، وثباته على عقيدته. شكل(٥٠-أ)



شكل(٥٠-أ)

شكل(٥٠-ب)

الثانية: صورة الضحاك يحمل سوط بيده دلالة على أنّه الحاكم الجلاد، يراقب من دون انفعال هذا المشهد المؤلم شكل(٥٠-ب)، كناية عن جرمه وظلمه، وهو يجلس مسترخياً على حصانه.

يتضح من الصورتين الإيقاع الشكلي الزماني والمكاني بتبادلية الصورتين من حيث موقع الشخصين بالصورة.

كما صوَّر المصوَّر المسلم صورة ثعبانين يخرجان من كتفي الأسير، ويحاولان إلتهام رأسه، وصوَّر الأسير الأبيض مع سرواله الأبيض على أرضية سوداء كل هذا كناية عن موصوف للظلم الذي لحق بهذا

الأسير المظلوم، فاللون الأبيض كناية عن نقائه وطهارته وظلمه من جهة، وقرب أجله بوصف اللون الأبيض يمثل لون الكفن من جهة ثانية.

وتوضح التصويرة كناية عن جمود المشاعر بصورة شكل القائمين بالتعذيب شكل(٥٠-ج)



شكل(٥٠-ج)

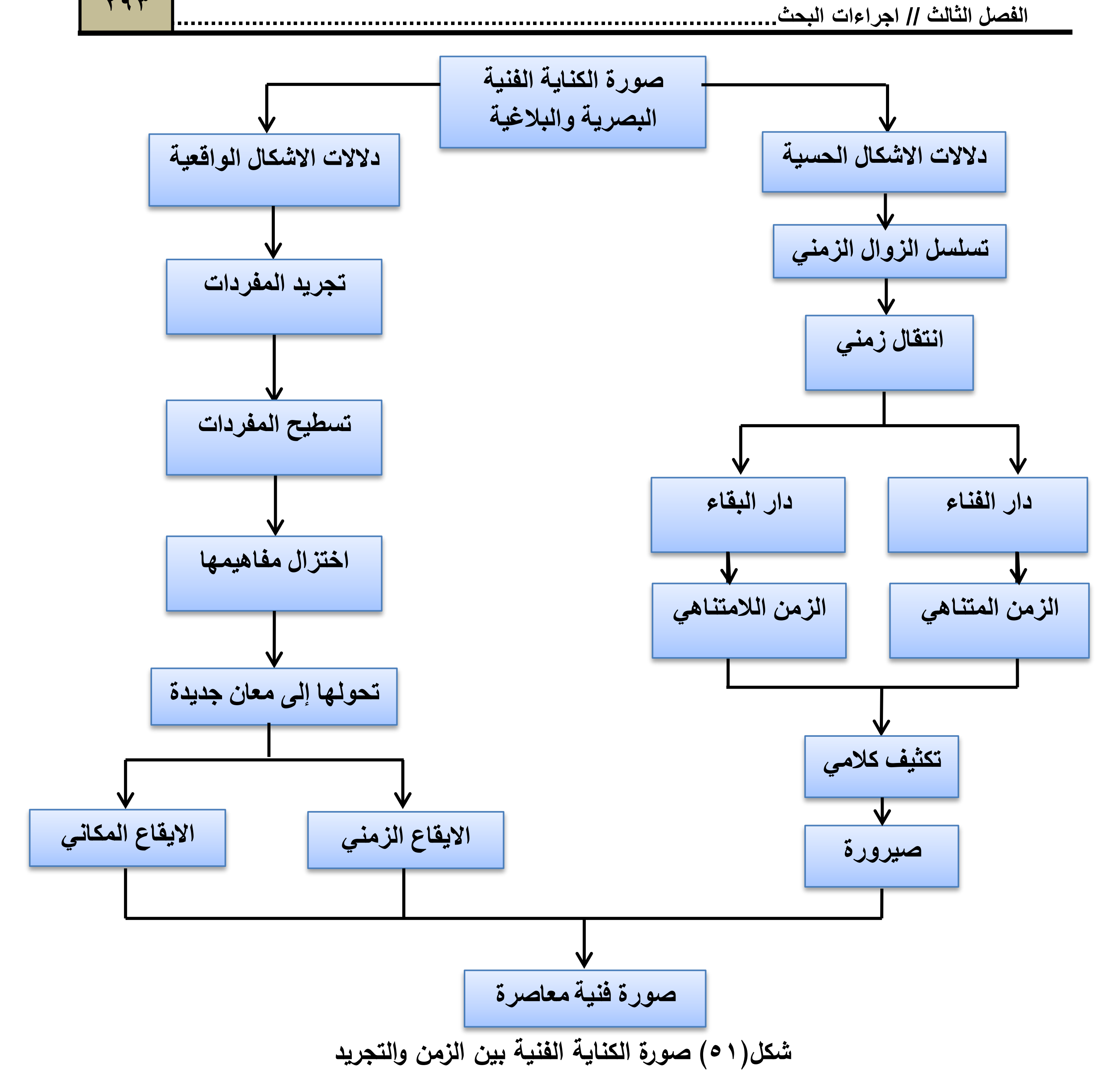
١٠. ورد في المقولة(٢٩) الحكمة(٣٦٦)"**... حَتَّى يُؤْخَذَ بِكَظَمِهِ فَيُلْقَى بِالْفَضَاءِ**".

الكظم كناية عن الموت، المعبر عن رحيله بصمت من هذه الدنيا، مثالها والكاظمين الغيظ، فهو تعبير تجريدي خالص. وتتبين صورة الكناية بالأشكال البصرية في الشكل(١٤) الموسوم(**خطُبة امير المؤمنين**(عَلَيهِ السَّلام) **من السيدة فاطمة**(سلام الله عليها))، فقد صوَّرت هذه النار داخل مثلث وهمي موضح بالشكل(١٤-ب)، كناية عن موصوف كون اتجاههما نحو الأعلى مثل المثلث، فاتجاههم اتجاه ملكوتي يصوَّر لنا صورة العروج الروحاني الفنائي نحو الخلود إلى دار البقاء، وهي صورة متطابقة من حيث المنهج مع المثلثين الوهميين المتعاكسين بين حدود النارين، لترتسم صورتان الأولى تمَّ ذكرها، والثانية صورة العروج الروحاني الفنائي نحو الخلود في دار الفناء، فالصورتان تمثلان صورة فنية للفناء الروحي.

كما أنَّ اظهار أحد الأيدي وإخفاء الأخرى كناية عن قلة المال، فهذا السرد للحدث يوضح أنّ الخاطب لم يكن يملك المال الكافي للتقدم للخطبة لكثرة إنفاقه أمواله على الفقراء والمساكين والأيتام والأرامل. شكل(١٤-ج)



شكل(١٤-ج)



شكل(٥١) صورة الكناية الفنية بين الزمن والتجريد

تتشكل علاقات المقاربة بالكناية ما بين الصورة الفنية البلاغية والبصرية بتوافقات ومتماسات وتضادات متنوعة، منها تتقابل الدلالات الحسّية مع الدلالات الواقعية، ويتوافق التسلسل الزمني بالتصوير التجريدي سواء أكان تسطيح أم اختزال للمفردات البلاغية والبصرية على حدٍ سواءٍ، لتضمينها صورة جديدة بينما تُبنى المتضادات بالصورة وضدها (الفناء---البقاء، المتناهي---اللامتناهي، التبادل الإيقاعي لعناصر التشكيل البصري(مضيء---معتم، عمودي افقي))، وكل هذا يفعل من عملية التمازجات البلاغية مع البصرية بوحدة عضوية متماسكة البناء؛ لإنتاج صورة فنية وبصرية معاصرة.

خامساً: التكثيف:

١. نجد بهذا المقولة(٢) الخطبة(٤٥) "**فَارْتَحِلُوا مِنْهَا بِأَحْسَنِ مَا بِحَضْرَتِكُمْ مِنَ الزَّادِ**".

الوعظ والإرشاد للناس جميعاً بأن يرتحلوا منها بأحسن الزاد، وخير الزاد التقوى، والعمل الصالح، فهو زاد الآخرة، بهذا النص نجد الاستعارة المكنية فـ(الزاد) جرد من معنى الطعام ليتحول إلى مفهوم جديد ألا وهو التقوى، فهو تحول بمضمون هذه المفردة من معنى إلى معنى آخر، كما المصوَّر المسلم الذي يحول الأشكال الواقعية إلى تجريدية وصولاً إلى التجريد الخالص بالزخرفة.

فهذا النص يحوي معنى مكثف دلالياً يُفضي إلى مثل صالح لكل زمان ومكان بصيرورة ديالكتيكية إيقاعية ذات بعدين زماني ومكاني. أمّا (الزاد) فقد ورد بمقولات الإمام بعدة معانٍ، ففي كل مرة يتجدد المعنى ويكتسب الحداثة، والمعاصرة بوصفه مصطلحاً يُفهم من سياق النص المتداول بين الناس المنطلق من الباث نحو المخاطب، بصورة فنية متنوعة الصياغات، فهو مصطلح يُفهم من احاطته بجملة من الكلمات؛ ليتجلى في كل مرة بحلة جديدة محملة بمضامين متوافقة الحركة الإيقاعية مع بنائية كل نص، فمرة يرسم كصورة للفناء الروحي مثل "**فَارْتَحِلُوا مِنْهَا بِأَحْسَنِ مَا بِحَضْرَتِكُمْ مِنَ الزَّادِ**"، ومرة يرسم كصورة للفناء المادي مثل "**وَعُمُرٍ يَفْنَى فِيهَا فَنَاءَ الزَّادِ**".

اذاً هذا المصطلح من المفاهيم التي وضعت بمركز رؤية تجريدية كما في الصورة الفنية الأولى، وواقعية كما في الصورة الفنية الثانية.

بينما تجلى التكثيف بالصورة الفنية مرة بالجزء، وكالاتي:

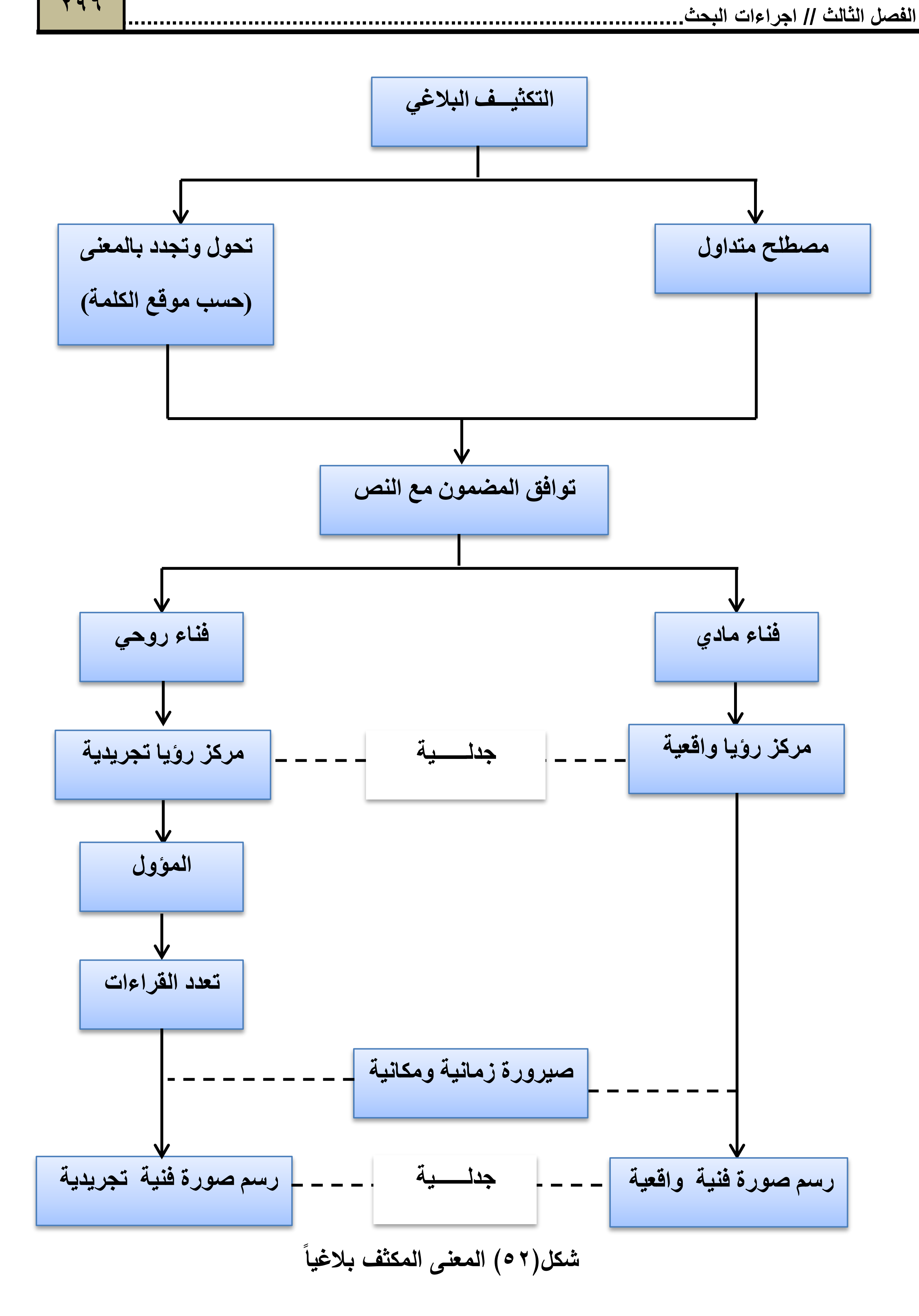
١. شكل(٢٢) الموسوم(**كيخسرو افراسياب مأساة الانتقام الدموي لسياوش**) حيث لون سروال الضحية باللون الأبيض المعبر عن الاستلام من جهة، والسقوط بيد الأعداء من جهة ثانية، كما يعبر عن الكفن من جهة ثالثة، أي تعدد القراءات للصورة الفنية الواحدة للون الأبيض، إنمّا يعبر عن التكثيف الكلامي للون واحد، لشخص واحد، ضمن التصويرة، والشيء نفسه مع الشكل(٥٠)الموسوم(**أسير آخر للضحاك في جبل دماوند**)، بلون السروال الأبيض للأسير.

٢. شكل(٩،٧،٥،٣،١،١٤،١١) بالنار المحيطة برؤوس الأنبياء والموالين، حيث تعدد قراءاتها، مرة نرى أنّها علامة إخراج الناس من الظلمات إلى النور، أي من الكفر إلى الإيمان، ومرة نرى أنها علامة على أنّ الأنبياء والموالين كالشمعة المضيئة التي تضيء درب المؤمنين، ومرة ثالثة نرى أنّها تعبر على أنّ النار ستكون برداً وسلاماً على من يتبعهم، ويؤمن بالله، فهي صورة بصرية مكثفة دلالياً.

ومرة أخرى تجلى التكثيف بالصورة البصرية ككل، وكالاتي:

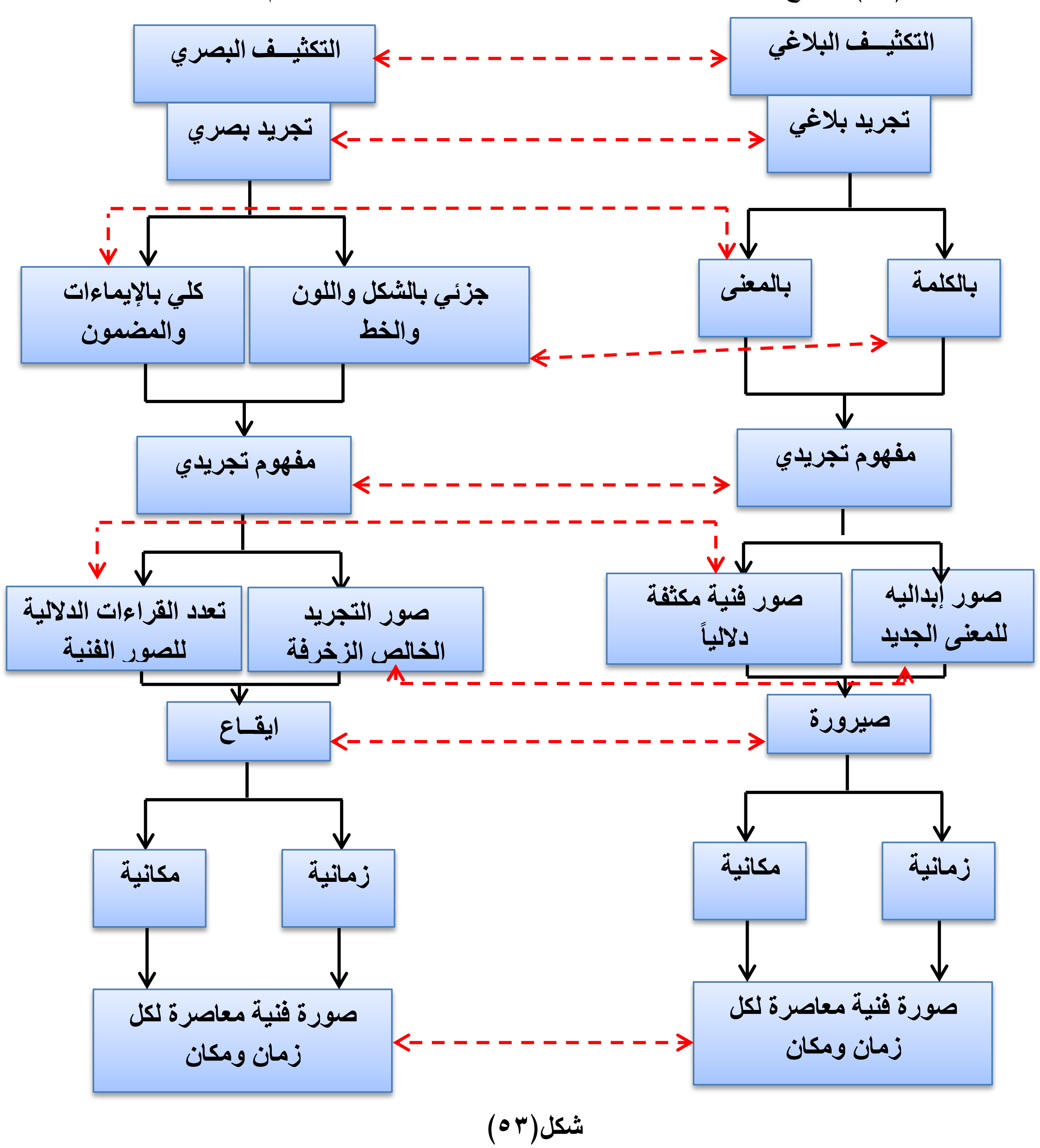
١. الشكل(١٤) الموسوم(خطُبة امير المؤمنين(عَلَيهِ السَّلام) من السيدة فاطمة(سلام الله عليها)) يحتوي معنى بصرياً سردياً مكثفاً دلالياً، يتحسسها القارئ من خلال الايماءات والألوان، فبالإيماءات الشكلية نلحظ أنّ النبي هو من بدأ بموضوع الخطبة بمد إحدى يديه، علامة دلالية على بدء الحديث، بينما أخفى المصوَّر اليد الأخرى بردائه، علامة على عدم تمكن الخاطب من مهر ابنته، نظراً لإنفاقه كل ما يملك على الفقراء، بينما نلحظ التكثيف ايضاً بلون التمر، للتعبير عن العمر الزمني للشخصيات الثلاث الأهم في التصويرة.

٢. الشكل(١٦) الموسوم(الإمام الأمير(عَلَيهِ السَّلام) في معركة مع التنين)، نلحظ معنى مكثف دلالياً من حيث اللون والشكل، لتجسيد عبارة ظهر الإسلام كله للشرك كله، التي ذكرته الباحثة ضمن التحليل.



شكل(٥٢) المعنى المكثف بلاغياً

والشكل(٥٣) يوضح التقاربات ما بين الصورة البلاغية والبصرية حسب ما تمَّ توضيحه:



شكل(٥٣)

نجد بالشكل(٥٣) المقاربات الاتية:

١. تنطوي المقاربات بين طيات الصورة البلاغية والبصرية باتجاهين لكل منهما: فالبلاغية تعتمد التجريد بالكلمة والمعنى، أمّا الكلمة فتتقارب مع التجريد الجزئي البصري بـ(الشكل، اللون، الخط)؛ لأنّها تعدُ الاداة المعبرة عن المعنى المكثف سواء أكان بلاغياً أم بصرياً.

٢. يحدث التماس ما بين معنى الصورة الفنية المكثفة بلاغياً مع التجريد الكلي للتصويرة بالإيماءات والمضمون.

٣. ان التكثيف يحمل مفهوماً تجريدياً بلاغياً بالكلمة والمعنى المقارب لمفهوم التجريد البصري، إذ تتقارب الصورة البلاغية الابدالية للمعنى الجديد مع صورة التجريد الخالص للزخرفة الإسلامية البصرية، بينما تتفق بالمفهوم وتختلف بالصياغة الصورة الفنية البلاغية المكثفة دلالياً مع تعدد القراءات الدلالية للـ(الشكل، اللون، الخط، والحركة) المشكلة للصورة الفنية البصرية.

٤. مما تقدم يحدث صيرورة زمانية ومكانية بالنصوص البلاغية لمقولات الإمام علي بن أبي طالب(عَلَيهِ السَّلام) وتتفق مع الإيقاع الزماني والمكاني البصري؛ ليُنتجان صورة فنية معاصرة لكل زمان ومكان.

سادساً: الصيرورة:(زمانية، ومكانية)

تصلح هذه المقولة(٢٢) من كلامه(٤٦٦) "**أَنَا بالأمس صَاحِبُكُمْ، وَالْيَوْمَ عِبْرَةٌ لَكُمْ، وَغَداً مُفَارِقُكُمْ**"، كنص مكثف بلاغياً صالح لكل زمان ومكان، يعمل عمل المثل السائر بين الناس بصيرورة حركية ديالكتيكية.

إشارة إلى العظة والإرشاد من خلال التنقل التدريجي بالزمن لصورة الفناء المرتسمة بثلاثة أزمنة المتمثلة بالماضي كان صاحبهم الذي يعرفون شجاعته وإقدامه دون إدباره بالحروب، والحاضر عظة لكم تعبير مجازي عن الاعتبار بما حصل له رغماً عن شجاعته واستحالة هزيمته، إلّا أنّ منية الموت تلقفته، ثم يصل للزمن الثالث الذي حدث فيه الفناء التام للزمن المادي المحدد له، وهنا نجد التأكيد على دورة الحياة الدنيا بصيرورة لا نهائية، فلا بقاء دون الفناء، ولا حياة دون الموت، فهذه الثنائيات في دوامة مستمرة لامتناهية حتى ينتهي العالم. كما في الشكل(٢٢) الموسوم(**كيخسرو افراسباب مأساة الانتقام الدموي لسياوش)** الذي يصوَّر عرش مزين بأجل التكوينات الزخرفية النباتية مع اثنين من طير الطاووس، كل هذا والعرش فارغ بلا شخص يتربع عليه، ليصوَّر لنا المصوَّر المسلم صورة فنية بصيرورة لا متناهية بعدة صوَّر فنية، نذكر منها:

الصورة الأولى: كل فريق يقتل الفريق الذي قبله من أجل العرش.

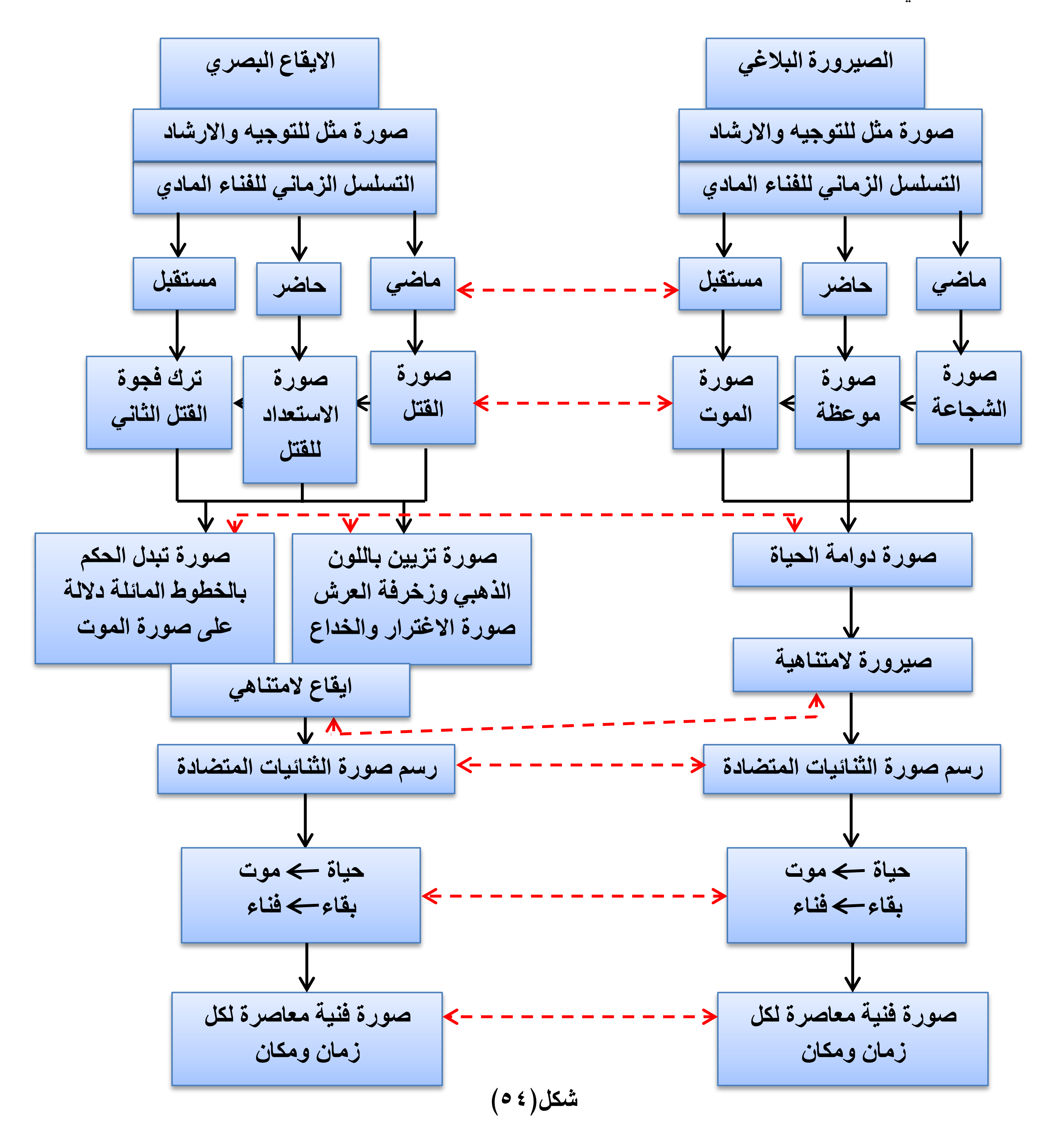
الصورة الثانية: إنّ عدم جلوس شخص عليه يصوَّر تبدل الحكام بصيرورة لا متناهية وهي الصورة الظاهرة.

الصورة الثالثة: إنّ تغطية العرش بقماش دلالة على حماية الجيش لراكب هذا العرش المتحول من شخص إلى آخر، وبمعنى آخر أنّ الجيش لا ينتقم لأجل نفسه، بل ينتقم لراكب العرش وهي الصورة المضمرة.

الصورة الرابعة: إنّ زخرفة وتزيين العرش باللون الذهبي، وطيري الطاووس وكأنه طائر في الهواء، إنمّا يدل على أنّ هذا العرش غرار جميل مثل الطاووس، وخداع، فالطاووس لا يطير في الفضاء رغم جماله وهي غاية آمال سلطته الجمالية المزخرفة الفانية، وكذلك العرش لا يصل بالفرد إلى الجنة، بل يؤدي به إلى الموت المحتم كما في التصويرة، فهو خداع، وهي كناية عن الدنيا الفانية التي تغره ثم سرعان ما تغدر به وتردي به إلى الجحيم.

الصورة الخامسة: تأطير القماش المُغطي للعرش بالخطوط المائلة، مع اسناده بمسندين مائلين ايلين للسقوط بأي لحظة، إنمّا هو استعارة مكنية عن عدم الثبات والسقوط من هذا العرش لتحوله من شخص إلى آخر بسفك دماء صاحبها.

الصورة السادسة: إنَّ الضحية المقتول هو صاحب هذا العرش، وقد تمَّ قتله بعد اغتراره به؛ ولهذا بقي فارغاً.



شكل(٥٤)

تترادف الصورة الفنية للصيرورة البلاغية ذات البعد الزماني والمكاني مع الصورة الفنية للإيقاع البصري للشكل واللون المتباعد زمانياً ومكانياً، لتنقل لنا المسافات الزمانية في(الماضي، الحاضر، والمستقبل) لحدث زماني وقع بمكان أو بعدة أماكن، ليُنتج لنا ثلاث بؤر صوَّرية بالماضي البلاغي تمثلت صورة الشجاعة للإمام علي(عَلَيهِ السَّلَام) في عدة أماكن وازمنة مختلفة التي تتقابل مع بؤرة بصرية ماضية واحدةٍ الا وهي صورة القتل للقائد كتعبير دلالي مكثف عن قتل كل المنتمين لفرقته بدلالة الصورة الثانية الحاضرة وهي صورة الاستعداد للقتل وهي تتقارب مع صورة الموعظة الحاضرة لضرب الإمام علي(عَلَيهِ السَّلَام) على هامته، لتتجلى بالصورة المستقبلية البلاغية صوت يقين الموت الذي لم يحدث بعد لهذا تقاربت مع ترك فجوة من قبل المصوَّر المسلم ليملئها المتلقي باستكمال قتل الثاني.

وبناءً على ما تقدم تتجلى الصيرورة اللامتناهية برسم صورة الثنائيات المتضادة بمقاربتها مع الإيقاع اللامتناهي برسم الصورة الثنائية المتضادة (الحياة والموت، البقاء والفناء) المصورة بـ(الخط، الشكل، اللون، الحركة) في التصوير الإسلامي، وباستعمال الصيرورة التي تُعد تابعة من توابع التكثيف الكلامي؛ لإنتاج صورة فنية معاصرة لكل زمان ومكان كونها أدت وظيفة التوجيه والإرشاد.

سابعاً: الاستباق والاسترجاع:

١. ورد في المقولة(٥) من كلامه(٨١)" **وَكذَلِكَ الْخَلَفُ يعَقْبِ السَّلَفِ، لَا تُقْلِعُ الْمَنِيَّةُ اخْتِرَاماً، وَلَا يَرْعَوِي الْبَاقُونَ اجْتِرَاماً، يَحْتَذُونَ مِثَالًا، وَيَمْضُونَ أَرْسَالاً، إِلى غَايَةِ الِانْتِهَاءِ، وَصَيُّورِ الْفَنَاءِ... فَهَلْ يَنْتَظِرُ أَهْلُ بَضَاضَةِ الشَّبَابِ إِلّا حَوَانِيَ الْهَرَمِ، وَأَهْلُ غَضَارَةِ الصِّحَّةِ إِلّا نَوَازِلَ السَّقَمِ، وَأَهْلُ مُدَّةِ الْبَقَاءِ إِلّا آوِنَةَ الْفَنَاءِ، مَعَ قُرْبِ الزِّيَالِ، وَأُزُوفِ الإنتقال، وَعَلَزِ الْقَلَقِ، وَأَلَمِ الْمَضَضِ، وَغُصَصِ الْجَرَضِ، وَتَلَفُّتِ الِاسْتِغَاثَةِ بِنُصْرَةِ الْحَفَدَةِ، وَالأَقْرِبَاءِ، وَالْأعِزَّةِ وَالْقُرَنَاءِ.**"

هنا رسم لنا الإمام صورتين للفناء المادي، صورة فنية استرجاعية للأسلاف، وصورة فنية استباقية للأبناء وما ينتهي إليه أمرهم، وكلا الصورتين تصلان إلى فنائهما بالماديات حد الغرق بهذه الشهوات الفانية، ممّا أدى إلى استبدالهم السعادة الحقيقية الباقية بالسعادة المؤقتة الفانية، بتكرار النتيجة للفعل نفسه، وهنا يحصل إيقاع زمني ومكاني ما بين الصورتين في ذهن المتلقي تسهم في ترسيخ وتأدية الوظيفة الإفهامية والتأثيرية لدى المتلقي، لأَخذ العبرة والموعظة من تكرار الصورة لفوجين من الناس.

ومن قوله(فهل ينتظر إلى قوله والقرناء) استعار المنشئ كلمة الانتظار للتحولات بدرجات الفناء المادي وصولاً إلى الفناء المادي التام، فماذا ينتظر الشباب؟ إلّا الشيخوخة والأنحناء والكبر، وماذا ينتظر الأصحاء؟ إلّا السقم والمرض، وماذا ينتظر من بقي لهم زمن قليل؟ إلّا انتهائه بحتمية الموت اللاإرادي، فمع قرب الفراق لهذه الدنيا الفانية، وقرب الإنتقال إلى الحياة الباقية، وما يعانيه المحتضر من هلع وابتلاع الريق بهم وحزن، وتلفته طلباً للاستغاثة للحفدة والاقرباء، من شدة مصارعته للحظات الاحتضار، ومصارعة الموت.

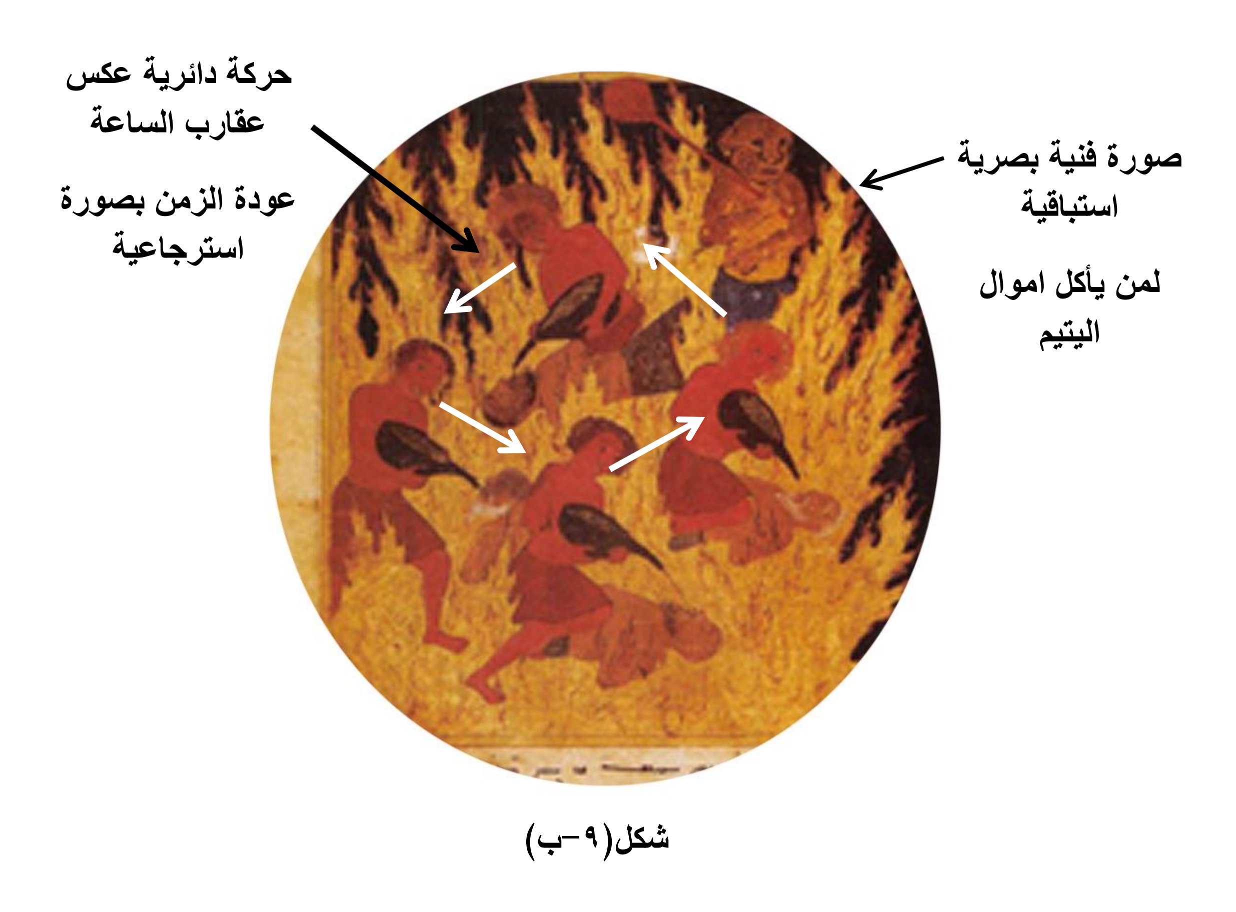
فقد استعار الإمام كلمة الانتظار مع هذه الشبيهات الحسية مع الاستعارات والكنايات، ليصل إلى نتيجة حتمية، ما فائدة الانتظار من دون الإخلاص بعبادة الله وتوحيده، والموت حتمي لا مفر منه، أي إنّ المنشئ صور لنا الفناء بصورتين: صورة بلاغية لدرجات الفناء المتناقص، وصولاً إلى بقاء زمن محدد قليل، وحتمية فنائه. وصورة بلاغية للفناء المادي التام بعد انتهاء مراحل عمره الزمني المادي التناهي، ووصوله إلى الزمن اللامتناهي الآخروي الباقي.

يتضح الاستباق والاسترجاع بالشكل(٣) من حركة المخلص المتقدمة نحو الأمام صورة الاستباق الزماني والمكاني عن صورة الاسترجاع الزماني والمكاني لبقية جيش المسلمين، بينما ترتسم الصورة الفنية الحركية مع ثبات الزمان والمكان ليهود خيبر، مع تصوير صورة استرجاعية تمثيلية لثلاثة أشخاص في الجهة اليمنى العليا من التصويرة شكل(٣-ب)، كدلالة استرجاعية تتوسم صورتين فنيتين: الأولى توحي بأنّهم المسلمون الذين لم يشتركوا بالحرب بدلالة تشبيهية بصرية من حيث اللون والشكل والحركة، فألوان ملابسهم براقة ومبهجة مثل(برتقالي، أصفر، بنفسجي، سمائي)، ومن حيث الشكل فلهم السحنة نفسها بالوجوه والملامح نفسها بصورة فنية تكرارية إيقاعية زمنية ومكانية، كما نلحظ تماثل العمامة التي يرتدونها مع عمامة جيش المسلمين، والثانية توحي بأنّهم من القبائل الإسلامية القريبة من موقع المعركة وحضروا لمشاهدة المعركة من بعيد.



شكل(٣-ب)

٢. نجد الصورة الفنية للمذنبين كما في الشكل(٩) الموسوم**(عقوبة العابثين بمال اليتيم)** ترتسم وكأنهم يعيشون في دوامة لا متناهية ونلحظ اتجاه وجوههم باتجاه متحرك على خط دائري وعكس اتجاه عقارب الساعة، وكأن المصور يستوحي حركة الساعة اللامتناهية للزمن الذي قضاه بالدنيا الفانية؛ لترتسم لدى المتلقي الحركة العكسية لحساب المذنب على ما قدمت يداه بالزمن الماضي وهي صورة استباقية باقية مبنية على صورة استرجاعية حدثت بالزمن المادي الفاني وهو تشبيه ايحائي مركب حسي عقلي.

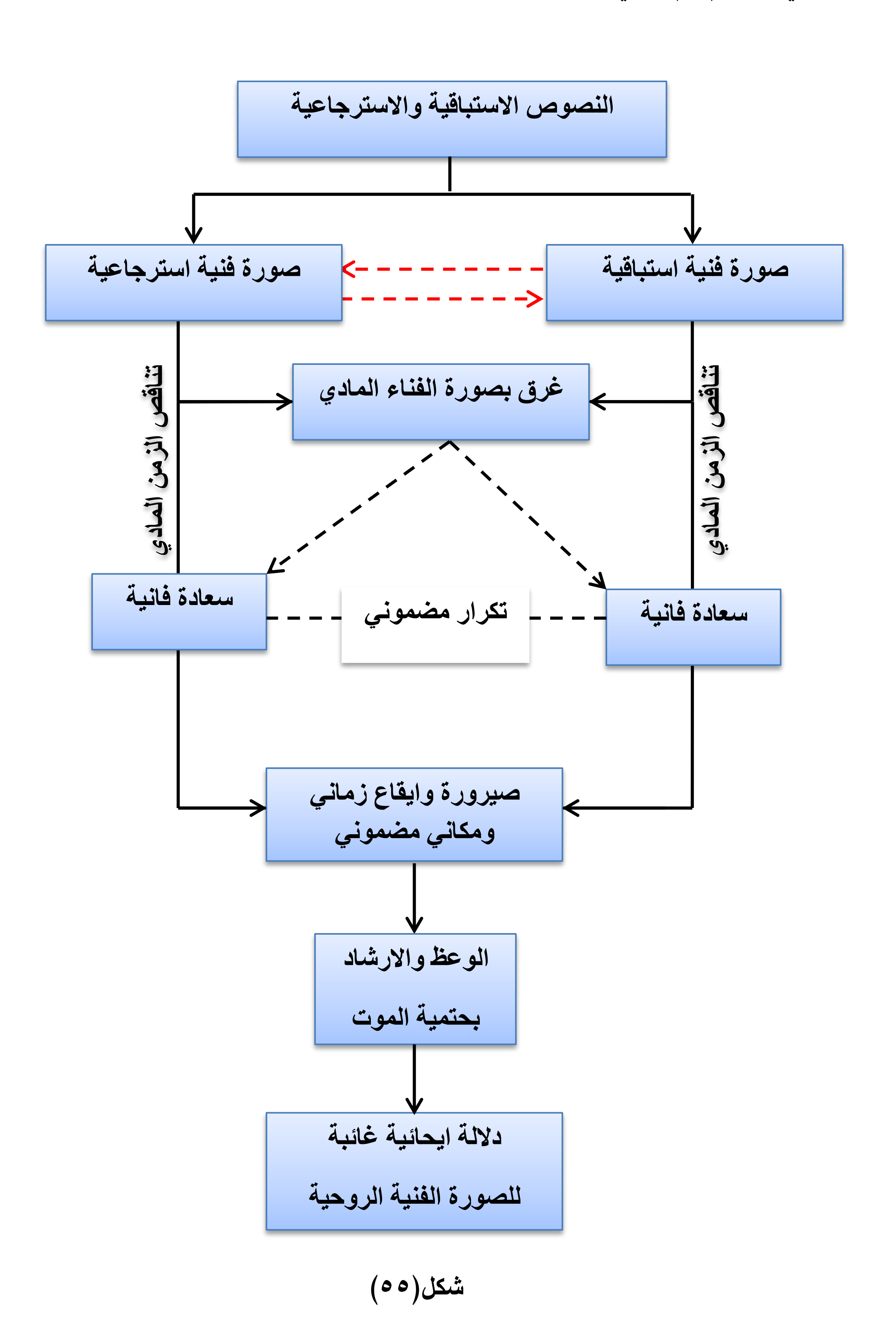


شكل(٩-ب)

٣. كما تم تصوير صورة الاستباق الزمني بالشكل(٢٢) الموسوم**(كيخسرو افراسباب مأساة الانتقام الدموي لسياوش)** منفذي الانتقام بملامح سعيدة، بينما مثل الضحايا بملامح تعجبية ممّا يحصل، فبالأمس كانوا الجلادين، واليوم ضحايا، لترتسم صورة فنية للاسترجاع الزمني بالزمن الحالي للحدث.

٤. كما في الشكل(٢٤) الموسوم**(النبي نوح**(عَلَيهِ السَّلام) **يشرف على بناء السفينة)**، الذي يمنح النص البصري في جانبيه المضموني والشكلي، صورة استعارية استباقية، فأصحاب النبي يعملون بجد ونشاط من دون توقف، ممّا يمنح النص البصري صورة فنية زمنية استباقية للحدث، وتمثل صورة المعجزة والعذاب الاستباقية، المعروضة بمخيلتهم أمام أعينهم، ممّا ضاعف من نشاطهم لسرعة إكمالها بالزمن المحدد للعذاب القادم في المستقبل.

وكما في الشكل(٥٥) الآتي:



شكل(٥٥)

يتضح ممّا تقدم بالشكل(٥٥) ان الامام علي(عَلَيهِ السَّلام) رسم صورتين للفناء المادي، صورة فنية استرجاعية للأسلاف، وصورة فنية استباقية للأبناء، أي تصوير فعل ونتيجة، وتكرار فعل ونتيجة، وهنا تحصل صيرورة زمانية ومكانية ما بين الصورتين في ذهن المتلقي تسهم في ترسيخ العبرة والموعظة من تكرار صورة الفعل والنتيجة، وتتقارب هذه المقولة مع الشكل(٣) من حركة المخلص المتقدمة نحو الأمام بوصفها صورة للاستباق الزماني والمكاني عن صورة الاسترجاع الزماني والمكاني لبقية جيش المسلمين، ليتمّ رسم الصورة الفنية الحركية بصورتي الاستباق والاسترجاع بالحركة الإيقاعية بالشكل واللون المختلفة المسافة زمانياً ومكانياً. بينما تقاربت مع الشكل(٩-ب) بحركة الساعة اللامتناهية للزمن الذي قضاه المذنبون بالدنيا الفانية؛ لترتسم لدى المتلقي صورة فنية بصرية لحركة عكسية تراجعية من الزمن الاستباقي المستقبلي إلى الزمن الاسترجاعي الماضي لتصوير نتيجة بالزمن المستقبلي الباقي بوصفها صورة استباقية لفعل تم بالزمن الماضي، وتم توضيح الصورة الاستباقية بتلوين الأرضية باللون الأسود لتوضيح نتيجة الصورة المستقبلية الظلماء بسبب فعالهم.

بينما تمثلت صورت الاسترجاع بالتصوير الاسلامي من خلال تصوير الحالة الوجدانية بملامح شخوصه فقد صور منفذو الانتقام بملامح سعيدة، بينما مثل الضحايا بملامح تعجبية ممّا يحصل، فبالأمس كانوا الجلادين، واليوم ضحايا، لترتسم صورة فنية للاسترجاع الزمني بالزمن الحالي للحدث مع الاستعانة باللون الأبيض بوصفها صورة الكفن والاستسلام للموت المحتم. كما في الشكل(٢٢)

منحت صورتي الاستباق والاسترجاع النص البصري الحيوية الحركية بالخط والشكل واللون لتمثيل صورة استباقية لانتظار المعجزة والعذاب الحاضرة بمخيلتهم والغائبة عن التصويرة، ليساهم ذلك بمضاعفة سرعة الحركة من خلال نشر الشخوص بصورة إيقاعية على جانبي ووسط التصويرة على خطوط افقية منتشرة بصورة تصاعدية من أسفل التصويرة إلى أعلاها. كما في الشكل(٢٤)

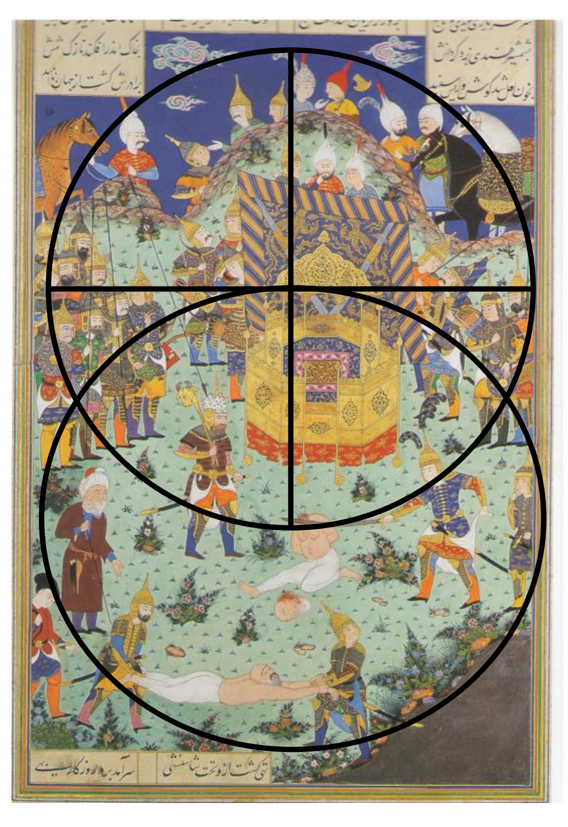
ثامناً: التبئير:

عمدت الباحثة إلى رسم جدول للتبئير بالنصوص، وتوضيحها مرة واحدة لتلافي التكرار، وكالآتي:

ت	التبـــئـيـــر	
	بالكلمة	**بالمعنى**
١.	القرآن	صورة مدح، وبيان فضائله
٢.	الدنيا	صورة تحذيرية للانسان/ للذم والتنفير منها
٣.	الدنيا	صورة تحذير/ ذكر لفناء والموت للذم والتنفير
٤.	الدنيا مضمرة غير معلنة	صورة تحذير/ ذكر لفناء والموت للذم والتنفير
٥.		صورة وعظ وارشاد
٦.	حضور الدنيا وغياب الاخرة	صورة وعظ وارشاد
٧.		صورة تحذير/ وعظ وارشاد
٨.	التقوى	صورة وعظ وارشاد
٩.	فناء الدنيا	صورة وعظ وارشاد
١٠.		صورة تحذير/ وعظ وارشاد

استعمل الإمام التبئير بمقولاته ليسلط الضوء على الحدث الأهم الإنسان، الذي لم يُذكر بالخطبة بشكل صريح، إلّا أنّه يُفهم من سياق الكلام؛ ليُفعل مفهوم السيادة بصورة إيقاعية بيانية.

نلحظ بالتصويرة الموسومة(**كيخسرو افراسياب مأساة الانتقام الدموي لسياوش**) انه تمَّ بناؤها على شبكة تحتية من دائرتين متقاطعتين في وسط التصويرة على بؤرة رئيسة ومركزية شكل(٢٢-ج) ، ألا وهي العرش أساس الانتقام والقتل، والذي صورَّه المصور بلون ذهبي ومزين بتكوينات زخرفية نباتية مع طيري الطاووس فاتح جناحيه، كما عمد المصور على تغطية العرش بقماش مخطط بخطوط مائلة، دلالة إيحائية بعدم دوامه لأحد الحكام. شكل(٢٢-د)



شكل(٢٢-ج)



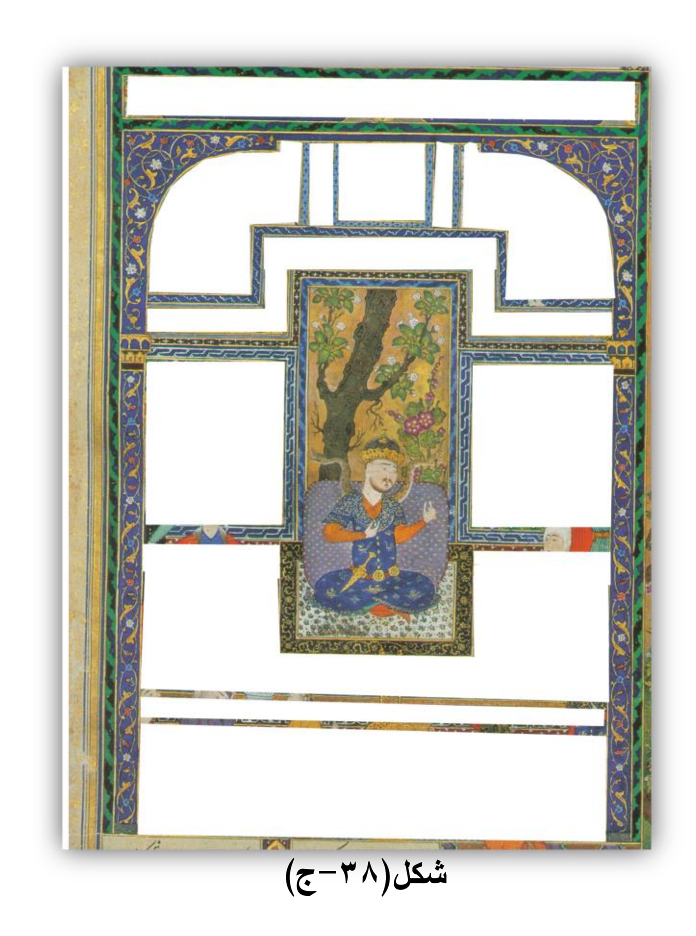
شكل(٢٢-د)

كما في الشكل(٢٤) الموسوم(**النبي نوح**(عَلَيهِ السَّلَام) **يشرف على بناء السفينة**) من المعروف أنّ نبي الله نوح(عَلَيهِ السَّلَام)، هو الذي بنى السفينة مع أصحابه إلّا أنّ هذه التصويرة مع عنوانها الموسوم(النبي نوح(عَلَيهِ السَّلَام) يشرف على بناء السفينة)، يعمل على تمركز رؤية الناظر على شخصه، لتبئير النص الصوري بهذه البؤرة بالذات، كما قام برسم شبكة مؤسسة للعمل على شكل رمزي لعلامة الأكبر المصوبة نحو النبي نوح(عَلَيهِ السَّلَام) من جهة، والموجهة نحو السماء كدلالة استعارية على أنّ الخالق الأكبر هو الذي بعث هذا المخلوق الذي يمتلك معجزة بناء سفينة الإنقاذ من جهة ثانية.

كما في الشكل(٢٦) الموسوم(**معجزات النبي موسى**(عَلَيهِ السَّلَام))، إنّ وضع طرفي الحدث بوسط دائرة مؤسسة للشبكة التحتية، هي عملية تبئير للحدث الرئيس بالتصويرة، وهي مواجهة جانبي الإيمان بالله والكفر بالله، وضع المصور السحرة أسفل التصويرة استعارة مكنية عن قعر النار التي سيحترق بها السحرة

نتيجة وقوفهم بوجه الحق الثابت كالأرض التي يقف عليها بثبات نبي الله، مقابل وقوفهم على ارض الباطل الرخوة والمنزلقة التي ستؤدي بهم إلى التهلكة.

كما في الشكل(٣٨) الموسوم**(ظهور الثعبان على جانبي الضحاك)**، نرى أنّ المصوِّر جعل الضحاك داخل مستطيل وسط التصويرة، أنمّا هي عملية تبئير لشخصه، تعمل ضمن وحدة عضوية لسائر التصويرة وذلك بتقسيم التصويرة بخطوط عمودية وافقية بارزة، تضم تكوينات زخرفية تجريدية هندسية، فكل ما يحيط بهذا الرجل الظالم سيجرد منه فهو زخرف مادي فانٍ. شكل(٣٨-ج)



شكل(٣٨-ج)

أمّا مركز الرؤية في الشكل(٤٤) الموسوم**(الأمير النمر يقتل فتاة الحليب)** فهو في عملية تنقلية بصرية ما بين المرأتين، ممّا يخلق عملية توازن بصري، مع رسم ١٣ خط عمودي على يمين الباب و١٣ خط عمودي على يسار الباب، بصورة تكرارية متوازنة بالخط والشكل واللون، ووسط هذه الأعمدة رسمت

باب بجانبين الأول مضيء يمثل الأمل بالحياة، والثاني مظلم يمثل حتمية الموت واليأس من الحياة، والصورتين كناية عن موصوف.

كما تم تصوير شجرتين مزهرتين على جانبي المرأة المستلقية بصورة نصف دائرة، لتسليط الضوء على المرأة المستلقية أولاً، ثم الواقفة ثانياً، فهي عملية تبئير للحدث الأهم في التصويرة، كناية عن غدر الدنيا بالمرأة رغم تزيينها بملابس غالية وذات ألوان براقة.

إنّ وضع الشخصيات الأهم في الشكل(٤٩) الموسوم**(بكاء المجنون على جثة ليلى)** في وسط مربع زخرفي مؤطر بإطار سميك من ثلاث جهات، وهي عملية شدّ نظر المتلقي لبؤرة محددة بالتصويرة، لتعامل كمركز رؤية، كون جميع ما في التصويرة، أنمّا وظف كوسيلة تكميلية إفهامية، ووجدانية نفسية، لمحتوى موحد ومتماسك التكوين التصميمي، لتشكلات صورة فنية بصرية متعددة الجانب المضموني والمادي.

تاسعاً: الجناس:

أحصت الباحثة ورود الجناس بالنصوص، ثم وثقتها بالجدول الاتي:

ت	الجناس		
	ناقص	تام	اشتقاقي
١	أَنِيقٌ---- عَمِيقٌ، عجائبه---غرائبه	لا----ولا ----ولا	
٣	سُكَّانَهَا----جِيرَانَهَا،		
٥	اخْترَاماً----اجْتِرَاماً، مِثَالًا---- أَرْسَالاً، الِانْتِهَاءِ---- الْفَنَاءِ، الزِّيَالِ---- الإنتقال		
٧	سَكْرَةُ الْمَوْتِ---- حَسْرَةُ الْفَوْتِ أَطْرَافُهُمْ---- ألوانهُمْ مَنْطِقِهِ---بِبَصَرِهِ---بِأُذُنِهِ---عَقْلِهِ --- لُبِّهِ---عُمْرُهُ---دَهْرُهُ، الْقَطِرَانِ--- النِّيرَانِ	فِيمَ---- وَفِيمَ	
٨			غَرَّارَةٌ---- غُرُورٌ فَانِيَةٌ---- فَانٍ
٩			يَفْنَى--- فَنَاءَ تَنْقَطِعُ--- انْقِطَاعَ
١٠	فَنَاءٍ، وَعَنَاءٍ، وَغِيَرٍ، وَعِبَرٍ--- الْفَنَاءِ		
١٢	غَرَائِبُهُ--- عَجَائِبُهُ		
١٣	لَازِمَةٌ--- دَائِمَةٌ **الْفَنَاءِ**--- الْبَقَاءِ	اللهِ! اللهَ اللهَ	

	الْمَسِيرِ --- بَالمسَّيْرِ		
١٤	عَنْكَ --- دُونَكَ. عَدَدُهُ --- مَدَدُهُ.		
١٦	جَبْرَائِيلَ --- مِيكَائِيلَ الرِّيَاشَ --- الْمَعَاشَ	اللهِ --- اللهِ	وَأَظْلَمَ --- بِظُلْمَتِهِ أَدْبَرَ --- مُدْبِراً
١٧	بِأَمَدٍ --- بَعَمَدٍ		
١٨	ابْتِدَاعِهَا --- اخْتِرَاعِهَا --- إِفْنَائِهَا	إِنْشَائِهَا --- إِنْشَائِهَا	

من الجدول اعلاه يتضح استعمال الإمام علي(عَلَيهِ السَّلام) للجناس الناقص أكثر من التام والاشتقاقي، وهذا ما يدل على مقدرة بلاغية عالية، إنّ التكرار الناقص للكلمات يولد دلالات تجريدية بالنصوص تعتمد على التأويل، وذكاء وفطنة المتلقي، أي اختزال هذه المفردات بتغيير بعض الحروف، وتكرار البقية، ممّا يفعل عملية الإيقاع بشكل الحروف المتباعدة المسافة المكانية والزمانية، فأحياناً يكرر المعنى بصورة قصدية، لترسيخ المعاني بذهن المتلقي لتؤدي وظيفة إفهامية إيقاعية تتعلق بذهن المستمع لزمن طويل، وتختلف الكلمة بصورة فنية ناقصة، بتكرار جزئي بالخط واللون من دون اتمام الشكل، فمرات تكون الكلمات متضادة المعنى مثال(**الْفَنَاءِ**--- الْبَقَاءِ)، ومرات متباينة المعنى مثال(الإِنْتِهَاءِ--- الْفَنَاءِ، سَكْرَةُ الْمَوْتِ--- حَسْرَةُ الْفَوْتِ، عَدَدُهُ--- مَدَدُهُ)، أو قد يحدث تطابق بالكلمة والمعنى مثال الجناس التام بالجدول. اما الاشتقاقي فيتطابق بالمعنى، ويختلف بعدد الحروف، مثال الكلمات الاشتقاقية بالجدول.

وعليه يوفر التكرار في الألفاظ قيمة معنوية، وأخرى نفسية ذات طابع موسيقي بقصد قرع الاسماع واثارة الاذهان لجذب المتلقي والتأثير فيه، وترسيخ المعنى المطلوب بذاكرته. فإنّ حاجة المقول إلى تكرار الحرف الواحد فيه، للتنغيم والتأكيد على المعنى، ولغايات زخرفية جمالية.

ولهذا يمكن الحصول على التكرار في الميدان البصري من خلال إعادة انتاج فوتوغرافي للصورة الفنية ذاتها، لا بل تتحقق أحياناً كثيرة من خلال حضور صور كثيرة متشابهة في اللوحة الفنية الواحدة. إنّ الفكرة هي التصور الذهني للأشياء، والمرجع الشيء الموجود في عالم الواقع، فلا صلة مباشرة بين اللسان والواقع (الدليل والمرجع)، بل تكون عن طريق التصور الذهني، ويعني إنّ المعنى يتعلق بقدرتنا على الربط بين الدال والمدلول وهو بذلك استحضار للصور المخزونة في ذاكرتنا.

كما في الشكل(٥٦) الموسوم**(معركة رستم مع خان الصين)**[١]



شكل(٥٦)

(١) الفنان غير معروف، شاهنامه بايسنقرى، ٨٣٣ هـ ق، قصر القلعة. (**شاهكارهاى نگارگرى ايران**، چاپ اول، ناشر موسسه توسعه هنرهاى تجسمى معاصر وموزه هنرهاى معاصر تهران، تهران، ١٣٨٤، ص٤٨).

تتألف هذه التصويرة من جيشين بساحة ميدان الحرب على أهبة الاستعداد للقتال، يترأسهما رستم وخان الصين، وقد تراصف الجيشان بصورة إيقاعية منتظمة، انتظمت صفوف جيش رستم بخطوط مائلة يتقدمهم رستم راكباً على الحصان يقاتل بثبات ويسقط خان الصين بحبل من هودجه مع رفع رأس فيل مزخرف، بينما انتظمت صفوف جيش خان الصين بأقواس مقعرة نحو الخلف يتقدمهم الأحصنة وفيل.

إنّ عملية التكرار بالشكل واللون ووضعية الجلوس بصورة عمودية، خلق تناغم إيقاعي منتظم بالشكل واللون بمسافات زمانية ومكانية متقاربة ومتسارعة بالنسبة لكل جيش على حدة، وما بين الجيشين تتسع المسافة الزمانية والمكانية، لفتح الأفق التأملي للمتلقي بأنّ المعركة بدأت تواً، لإنتاج صورة فنية حيوية متحركة.

إنّ التكرار بالشكل وعدة الحرب كالخوذة ودرع الحماية المزين برقعة الشطرنج، أنمّا يدلّ على أنّ الجيش يتم التحكم به من القادة، وهي صورة زخرفية جمالية، تخلق الوحدة بالصورة الفنية البصرية، كما أنّ تزيين الدروع بالمربعات اللامتناهية، أنمّا تفعل من عملية الإيقاع الشكلي الزماني اللامتناهي بحركة المربعات المتناهية بالمركز، كما أنّ التضاد اللوني ما بين الأسود والأبيض، والأسود والأصفر بهذه الدروع خلق إيقاعاً شكلياً ولونياً منتظماً لا متناهياً، دلالة ايحائية عن هذه الحروب غير المتناهية من أجل السلطة والحكم، ما هي إلّا صورة فنية مادية فانية.

وعليه أنّ تجلي التكرار بعموم التصويرة أدى إلى وحدة عضوية متوازنة من حيث الخطوط العمودية وشكل الشخوص بصفوف متوازنة ولون الجيش الموحد، كل هذا فعل من عملية التوازن الموحد في الصورة الفنية البصرية.

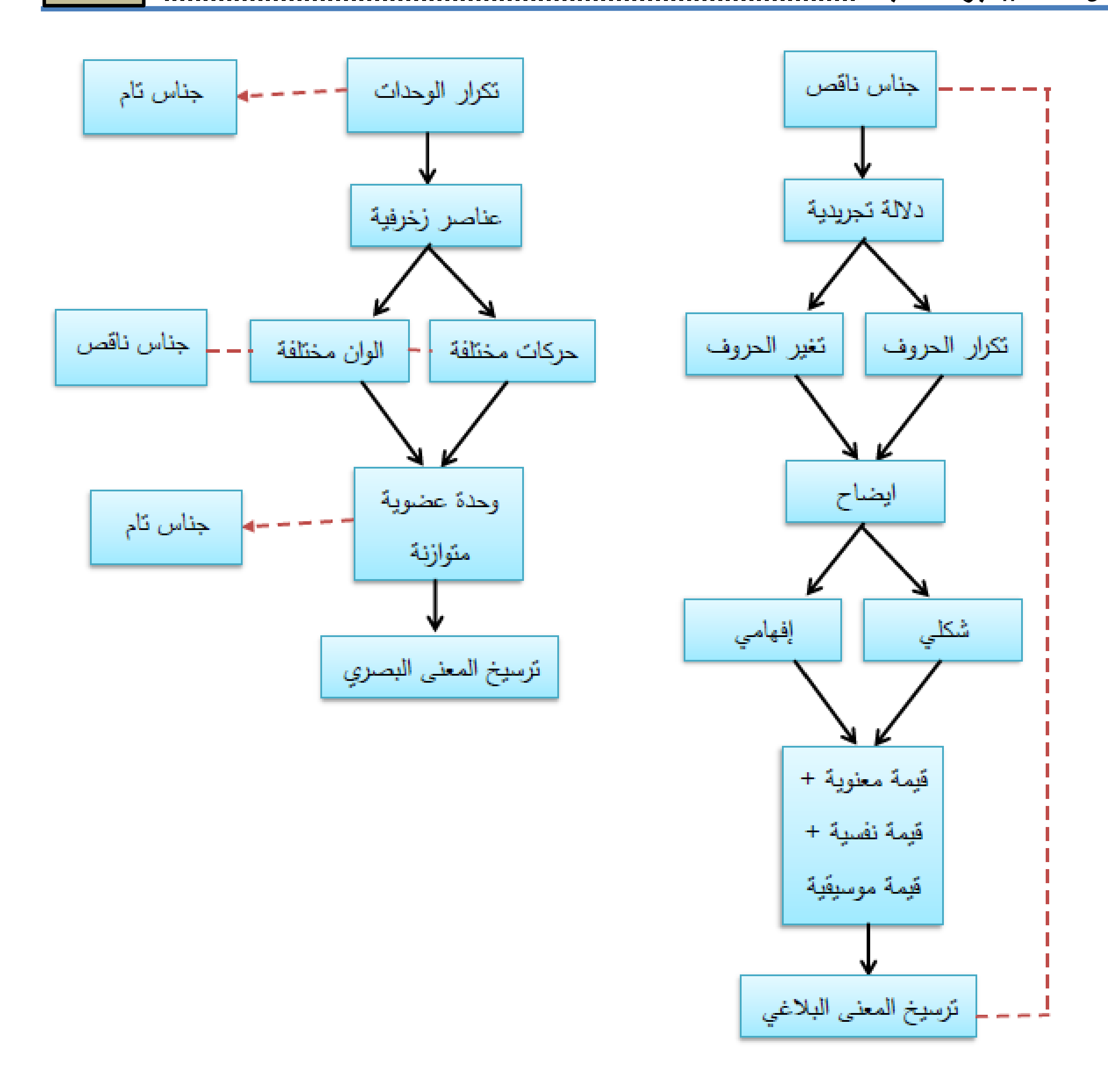
كما أنّ جيش خان الصين المتقهقر إلى الخلف بخطوط ترددية تكرارية منحنية شبيه الموجات المائية، بالمقابل يقف جيش رستم بثبات وكأنّه سفينة على خطوط مائلة ليضرب هذه الموجات المنحنية بقوة، إنّ الإيقاع ما بين الخطوط التكرارية المائلة، والخطوط المنحنية المقعرة، فعل من عملية التوازن في كل جيش من جهة، وزاد واقع الحركة بالخط والشكل من جهة ثانية، لتبنى صورتين فنيّتين بالمشهد

التصويري، صورة جيش رستم المنتصر والمتقدم بثبات، بدليل رأس الفيل المرفوع، كدلالة إيحائية من تمكنهن من جيش خان الصين، وصورة جيش خان الصين المهزوم بدلالة سقوط قائده من هودجه، وتراجعهم بخطوط منحنية ترددية كناية عن الخوف والانهزام. شكل(٥٦-أ)

ممّا تقدم بموضوع الجناس يتضح أنّ المصور المسلم استعمل الجناس التام الذي يقابل التكرار التام بشكل الخوذ والدروع، وبالوضعية من حيث صفوف الجيش المتماسكة، والجناس الناقص برأس الفيل المقطوع مع الفيل، أمّا الجناس الاشتقاقي فقد توضح باستعمال الخطوط المائلة التي يقابلها المنحنية وكلا الخطين مشتقان من الخط المستقيم.



شكل(٥٦-أ)



أذاً يتشكل الجناس الناقص البلاغي في الدلالة التجريدية المتشكلة من تكرار الحروف وتغير ترتيبها؛ لأجل إيضاح شكلي وأفهامي يقابله تكرار أجزاء الأشكال المقطوعة والعناصر الزخرفية ذات الحركات والألوان المختلفة الجناس الناقص لتكوين وحدات عضوية متوازنة ذات جناس تام، أما الاشتقاقي فيتألف من اشتقاقات الخطوط مثال الخط المائل بدرجات متباينة إيقاعاً من حيث الزمن والمكان، لتتفق الصورتان البلاغية والبصرية في ترسيخ المعنى المقصود من المنشئ.

عاشراً: الحجاج:

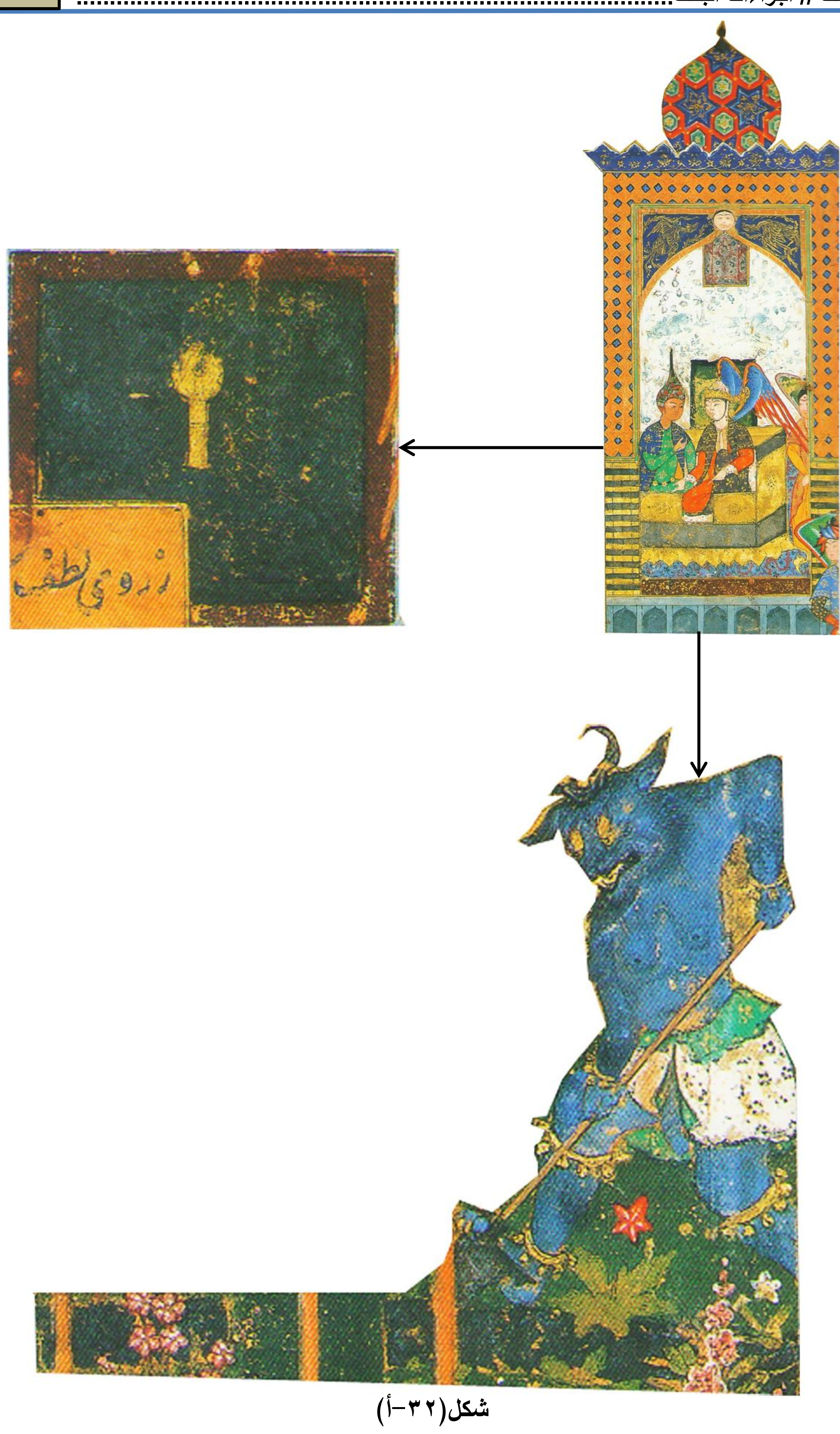
إنّ الحجاج يبنى على وفق التبادل المتوازن لفكرتي النفي والاثبات، والظاهر والمضمر، والتسلسل المنطقي بالطرح الحجاجي لنصوص الصورة الفنية البلاغية للفناء، وهذا ما سيتم توضيحه بالجدول الاتي:

١. إنّ التوليفات الحجاجية التي تتحقق داخل بنية النص(٢) بصورة مضمرة تُفهم من سياق الكلام بإعطاء فكرتين متناقضتين بالتشبيه متقابلتين وهما دار الدنيا الحاضرة، ودار الآخرة الغائبة عن النص، فمن خلال التبادل المتوازن لهذين الفكرتين استطاع الإمام أنْ ينفي ويُفنى أحداهما(دار الدنيا)؛ لحساب الأخرى (دار الآخرة)، ويقوم هذا الحجاج على قاعدة الوقائع التي تتناولها مفردات هذا الخطاب، وهذا الإيقاع التبادلي الصوري يُفعّل من الثبيت الممنهج للصورة الفنية للفناء في ذهن المتلقي، فالصورة الفنية أكثر ثباتاً عند التلقي من الكلام الصريح المباشر.

يتضح من هذا الشكل(٣٢) الموسوم(**جمشيد وخورشيد**) الحجاج التبادلي المتوازن ما بين صورتي النفي والإثبات، صورة الترف للأشخاص وغرقهم بزخرف الحياة الدنيا، فنجدهم يسعون بأمور الدنيا وزخرفها، تاركين المفتاح الأصفر وسط الصندوق الأسود، الذي يمثل الاعمال الصالحة التي تُعد مصدر خلاصهم من عذاب الآخرة بترك زخرف الدنيا، وهي الصورة الحجاجية المراد نفيها.

أمّا الصورة الحجاجية الثانية فهي صورة تخيلية ذات بُعد آخروي، تشير إلى أنّ الاستسلام لزخرف الحياة الدنيا لا يدوم، وسائر نحو الفناء بلا محال، لهذا صور المصور المسلم بالخلف ملك الموت يحفر قبر أحدهم، وقد لونه المصور باللون الأزرق، تعبير دلالي إيحائي عن خضوعه لرب السماوات بأخذ أرواح الناس بالزمن المحدد المعلوم، وهي الصورة الفنية البصرية المراد اثباتها.

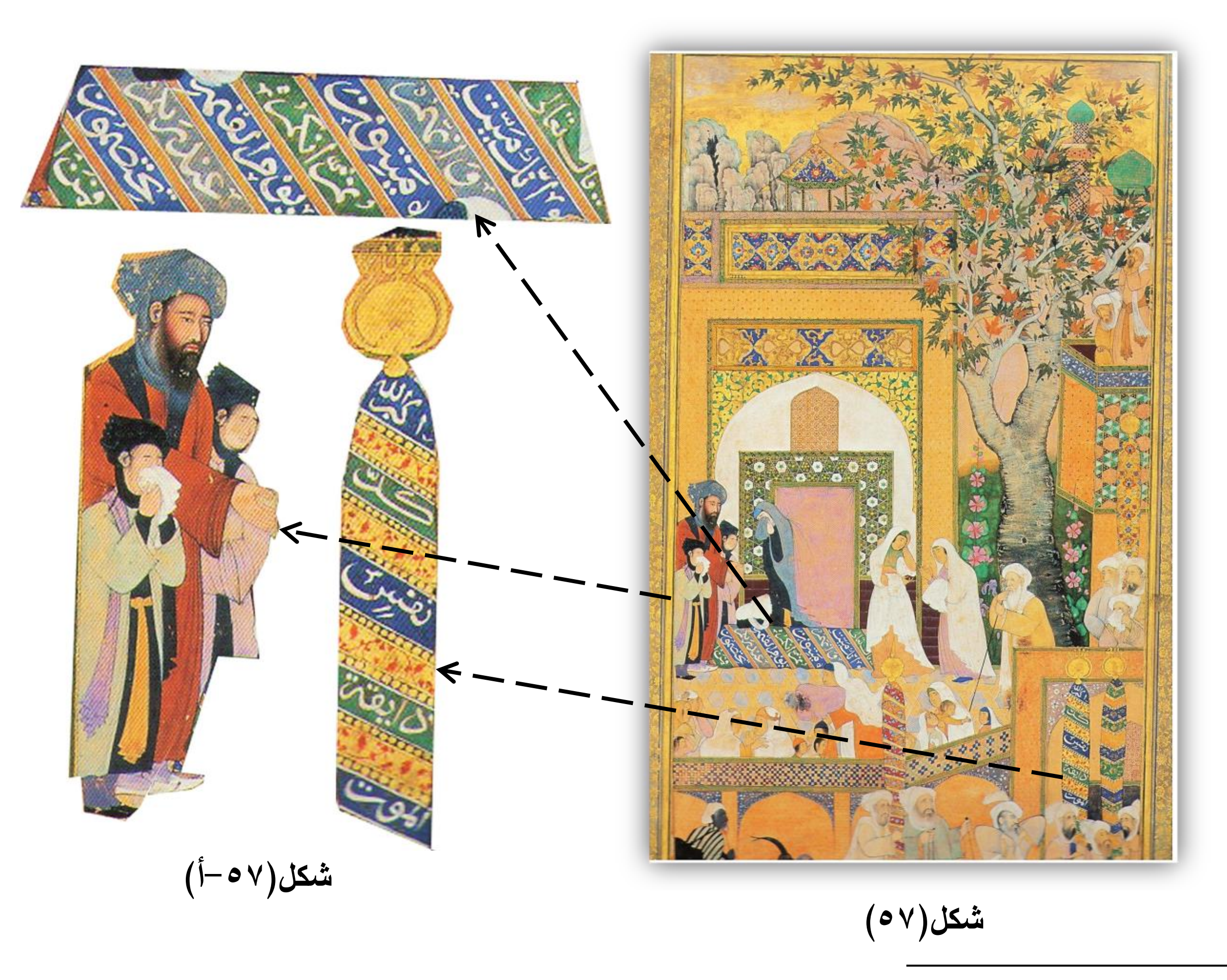
يحدث الإيقاع بالأشكال ما بين أشكال الأشخاص المترفين، وشكل ملك الموت، فهو إيقاع مكاني وزماني متبادل، يوحد عالمي الدنيا والاخرة ببؤرة واحدة واضحة، والغرض منح الموعظة والإرشاد بعد الغرق بزخرف الحياة الدنيا، وهذا ما يوضحه المصور بأشكال شخصياته وملابسهم المترفة، وألوانهم البراقة، كمثال على غرقهم حد الفناء بالماديات الفانية، وهي الحجة المراد نفيها، مقابل ترك النعيم الذي لا يفنى في دار البقاء وهي الحجة التي يريد إثباتها وترسيخها بذهن المتلقي. شكل(٣٢–أ)



شكل(٣٢-أ)

٢. إنّ الصورة الحجاجية تتسم بالتعدد الدلالي، أي أنّها تقدم للمتلقي عددا من المدلولات فقد ورد في النص(١٦-أ) المقولة(١٨٠) تقديم صورتين للوصف: الصورة الفنية الأولى لإفناء حجة مضمرة وهي الوصول إلى وصف تعجيزي للخالق، بل وحتى مخلوقاته غير المرئية كالملائكة أمثال (جبرائيل، وميكائيل)، أمّا الصورة الفنية الثانية وصف ممكن لذوات الأجساد المادية المرئية؛ لإثبات عدم التمكن من وصف للخالق، بل وحتى مخلوقاته غير المرئية، وهذا التبادل التكراري لكلمة الوصف يعمل مع الإيقاع أضاف مسحة فنائية غير متناهية لمعرفة غير متناهية.

كما تتمتع هذه التبادلية برؤية متوازنة ومنسجمة اثباتية ذات وحدة عضوية موحدة من حيث الشكل البلاغي والمضمون النصي، متوازنة مع العالمين الدنيوي المرئي والآخروي غير المرئي، فالأول واقعي يدرك بالحواس، والثاني التجريدي يدرك بالبصيرة الثاقبة. كما في الشكل(٥٧) الموسومة(**بيت الحداد**)[١]



شكل(٥٧-أ)

شكل(٥٧)

(١) الفنان غير معروف، مرقع گلشن، منتصف القرن الاول هـ ق، قصر القلعة. (**شاهكارهای نگارگری ایران**، چاپ اول، ناشر موسسه توسعه هنرهای تجسمی معاصر وموزه هنرهای معاصر تهران، تهران، ١٣٨٤، ص٧٧١).

تضم هذه التصويرة مشهد حداد، لينقل المصور بفحواها ثلاثة مشاهد، المشهد الاول: ما يحدث داخل البيت، والثاني: ما يحدث خارج البيت، والثالث: مشاركة الجيران من فوق بيتهم، امّا الأشكال فقد ارتبطت بدلالات واقعية وتحوي بعض التجسيد، عدا الأرضية والمباني والتابوت، تتوسم التجريد الخالص بتكويناتها الزخرفية الهندسية والنباتية، مع السماء الذهبية الصافية، وشجرة ذات أوراق متساقطة، نصفها أخضر والنصف الآخر برتقالي مستعد للسقوط.

احتوت هذه التصويرة على حجتين(ظاهرة قريبة من ذهن المتلقي، ومضمرة بعيدة عن ذهن المتلقي). ترتسم الأولى بصورة فنية ظاهرة، بوصف التصويرة توثيق لما يحدث بعد موت احد افراد البيت، وكيف تتجسد الكناية عن الحزن في بيت الفقيد، إلّا أننّا لا نشاهد أي مظهر من مظاهر الحزن في اختيار الألوان، بل على العكس من ذلك تبدو الألوان مبهجة ومثيرة للجدل، عدا الحركة بالخطوط المتحركة، وشكل الملامح التي جسدت الكناية عن الحزن.

كما نلحظ ارتداء زوجة الميت مع ولديها وقريبها اللون الأسود مخفياً تحت العباءة، كما أنّ عمامة قريبها أصبح لونها سمائي مائل إلى الرصاصي كناية عن الحزن، ولم يلونها المصور باللون الأسود كناية عن الخوف، فاستعمال اللون الأسود يمثل إعلان الحزن بصورة فنية صريحة، أمّا ارتداء الأسود تحت العباءة، فيعبر عن إخفاء الحزن خوفاً من عقوبة السلطة الحاكمة.

إنّ ما يؤكد هذا الحديث هو اقتباس الآيات القرآنية التي تصرح بهذا الشيء بصورة مضمرة، يدركها أصحاب العقول الراجحة، فقد اختار المصور الآيات الكريمة ﴿ **إِنَّكَ مَيِّتٌ وَإِنَّهُمْ مَيِّتُونَ (٣٠) ثُمَّ إِنَّكُمْ يَوْمَ الْقِيَامَةِ عِنْدَ رَبِّكُمْ تَخْتَصِمُونَ (٣١) فَمَنْ أَظْلَمُ مِمَّنْ كَذَبَ عَلَى اللَّهِ وَكَذَّبَ بِالصِّدْقِ إِذْ جَاءَهُ أَلَيْسَ فِي جَهَنَّمَ مَثْوًى لِلْكَافِرِينَ (٣٢)**﴾[١]، ليخطها على تابوت الميت، كناية عن القاتل الذي تسبب بموت هذا الفقيد، ثم انه سيختصم من قاتله الذي ظلمه عند الله سبحانه لينال عقابه في نار جهنم ، كما أنّ المصور قطع

---

(١) سورة الزمر ، الايات/٣٠-٣٢.

الآية/٣٢ ذاكراً منها فقط(**فَمَنْ**) والباقي يتورى خلف عباءة قريب الميت، ليترك المصور المسلم فجوة يستكملها القارئ لمعرفة المعنى المقصود، فيُصبح القارئ مشاركاً في العملية الفنية البصرية. شكل(٥٧-أ)

كما يستشهد المصور بكلمة(الله اكبر) يتلوها الآية ﴿**كُلُّ نَفْسٍ ذَائِقَةُ الْمَوْتِ وَأنمّا تُوَفَّوْنَ أُجُورَكُمْ يَوْمَ الْقِيَامَةِ فَمَنْ زُحْزِحَ عَنِ النَّارِ وَأُدْخِلَ الْجَنَّةَ فَقَدْ فَازَ وَمَا الْحَيَاةُ الدُّنْيَا إلّا مَتَاعُ الْغُرُورِ (١٨٥)**﴾[١]، وقد ذكرها لغاية (**الْمَوْتِ**)، لاصطناع فجوة أخرى يكملها القارئ، إنّ كلمة الله أكبر، أنمّا تدل على جبروت الشخص المسبب لموت الضحية، كما أنّ الدنيا لا تساوي شيء لدى المتوفى، كما تعلو هذه الكلمة والآية كلمة لفظ الجلالة (الله) بلون الذهب، بمعنى إنّ عباد الله هم المنتصرون، والذين سيحصلون على أعلى المراتب في الآخرة. شكل(٥٧-أ)

تبيَّن من ملابس النساء الحزينات صور عدة، إنَّ ارتدائهن للعباءة البيضاء أنمّا تدل على إخفاء حزنهن من جهة، أو إنّ الميت لم يكن يهتم بدار الفناء، لأجل دار البقاء لهذا رحل من دون ارتكاب المعاصي، فقد كان طاهراً ونقياً كنقاء وصفاء هذا البياض، بينما تعبر الشجرة عن صورتين، صورة زمنية عامة تدل على أنّ موعد رحيل هذا الشخص عن دار الفناء هو فصل الخريف زمن تساقط الأوراق، وصورة زمنية خاصة بالميت نفسه فهي تعبر عن إنتهاء الزمن المادي للمتوفى، مثل هذه الأوراق اليابسة التي ستسقط عاجلاً.

وعليه يحدث الإيقاع ما بين الحجتين، فلا تكاد تنفصل إحداهما عن الأخرى، فلكل شكل ولون حجة ظاهرة وقريبة المعنى من المتلقي، وأخرى مضمرة المعنى وبعيدة المنال عن المتلقي، وهي المعنى المقصود والمراد، الذي يبغي أن يحققه المصور المسلم دون أنْ ينال منه الحاكم الظالم، وما بين إيقاعية هذين الحجتين تتوحد التصويرة ببنية مضمرة متحققة الغاية والهدف الذي ترمي اليه التصويرة.

---

(١) سورة آل عمران، الاية/١٨٥.

٣.ورد في النص(٢١-أ) في الخطبة(٢٣٥)"**وَأَخَذَ مِنْ حَيٍّ لِمَيِّتٍ، وَمِنْ فَانٍ لِبَاقٍ، ومِنْ ذَاهِبٍ لِدَائِمٍ، امْرُؤٌ خَافَ اللَّهَ وَهُوَ مُعَمَّرٌ إلى أَجَلِهِ، ومَنْظُورٌ إلى عَمَلِهِ**".

إنَّ على الشخص أخذ متاع ما ينتفع به بعد مماته من حياته المادية الفانية، فالتزود يتم من الحياة المادية الفانية إلى الحياة الروحية الباقية؛ لترسيخ النعيم الأبدي، والإنتقال من مادي زائل إلى روحي خالد في دار البقاء.

والمراد: إنَّ الانسان يأخذ من متاع الدنيا الفانية كمالاً باقياً بأرتقاء الفناء الروحي دون زاد الدنيا الفاني، الذي يوصل إلى نعيم دائم عن طريق أعمال البر والتقوى.

إنّ ولوج ثنائيات ذات الفرد في البنية الحجاجية تفعّل من التبادل المتوازن لحجتي النفي والاثبات لذات الفرد بصورة خاصة، وذوات المجتمع بصورة عامة، فقد ضرب المثل بالجزء والمراد به الكل مجاز حسي ونقطة الارتباط العلاقة الجزئية.

إنّ طرح الرؤى الحجاجية بصورة فنية ظاهرة مع المضمرة تفعّل من الفعل الإيقاعي في البناء النصي البلاغي فالفكرة حاضرة وظاهرة، وتبطن موضوع مضمر وغائب، يحضر في ذهن المستمع عند تلقي هذا النص، اذاً يعمل الفناء المادي مع الفناء الروحي على إضفاء مسحة بلاغية متكاملة الصورة الفنية لبناء عضوي موحد ومتماسك يصف العالم الحاضر للدنيا، والعالم الغائب للآخرة، بتسلسل زمني منطقي من جهة، وتسلسل مكاني منطقي من جهة ثانية.

يتضح بهذا الشكل(٣٣) الموسوم(خطوة الرجل الثابتة بالأيمان) حجتين ظاهرة ومضمرة. تتبين الظاهرة بتعبد الرجل على سجادته، وقد صوره المصور عائم على سطح الماء والأشخاص في المركب الكبير يتفرجون عليه مندهشين دون أن يأبه بهم، منقطع النظير في عبادته ومناجاته.

أمّا الحجة المضمرة فتؤول حالة الاتصال الروحي بفناء تام لكل الرغبات الدنيوية حتى يُصبح العبد كالغريق الذي يستنجد بالخالق لإنقاذه من الغرق المحتم، ونظراً لحالة الثبات الديني التي يتمتع بها المتعبد، استطاع أنْ ينجو من الغرق بالماديات الفانية، والعمل لأجل دار البقاء.



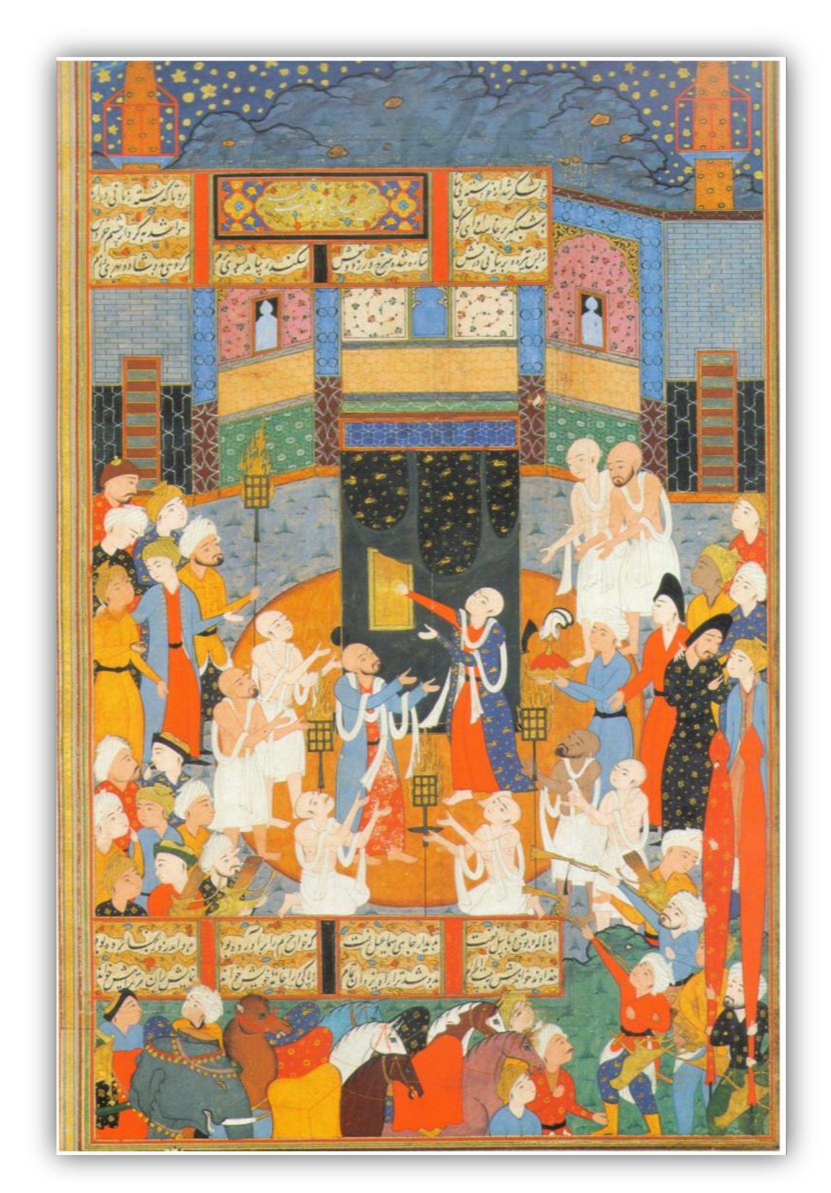
شكل(٣٣-أ)

٤.وردت في النص(١٦-أ) المقولة(١٨٠) الفقرة الأولى صورتان متقابلتان: الأولى: أنّه أضاء بالهداية كل جهل، أمّا الثانية: أظلم بظلمته كل الأنوار؛ كونها منتمية إلى عالم دنيوي فانٍ زائل وكلاهما حجة ظاهرة، لإثبات حجة مضمرة ان الهداية والتوجه إلى الخالق هو العلاج للتخلص من ظلام الجهل والا بقي الشخص بالجهل والكفر دون العمل بأوامر الله والانتهاء عما نهى عنه، وهي على سبيل الوعظ والارشاد.

الفقرة الثانية "**ولَوْ أَنَّ أَحداً يَجِدُ إلى الْبَقَاءِ سُلَّماً، أو إلى دَفْعِ الْمَوْتِ سَبِيلاً، لَكَانَ ذَلِكَ (سُلَيْمَانَ بْنَ دَاوُودَ**(عَلَيهِ السَّلام) **الَّذِي سُخِّرَ لَهُ مُلْكُ الْجِنِّ وَالْإِنْسِ مَعَ النُّبُوَّةِ وَعَظِيمِ الزُّلْفَةِ، فَلَمَّا اسْتَوْفَى طُعْمَتَهُ، وَاسْتَكْمَلَ مُدَّتَهُ رَمَتْهُ قِسِيُّ الْفَنَاءِ بِنِبَالِ الْمَوْتِ، وَأَصْبَحَتِ الدِّيَارُ مِنْهُ خاليةً، والمسَاكِنُ مُعطلةً**" يحتوي هذا النص نفي حجة البقاء في هذه الدنيا بـ(لو كان بالإمكان البقاء لوجده نبي الله سليمان)وهي الحجة الظاهرة، أمّا إثبات الحجة(يُفهم من سياق النص أنّ نبي الله سليمان لم يجده واصطاده الموت مثل باقي المخلوقات بالرغم ممّا كان يملكه من السلطة والجاه، فبما انه لم يجده؛ إذاً لن يجده أحد بعده، فالخلود لله وحده، وللعمل الصالح الخالص لله).

والفقرة الثالثة من النقطة نفسها، وردت صورتين: الأولى: "**أَدْبَرَ مِنَ الدُّنْيَا مَا كَانَ مُقْبِلاً**"، تشمل جميع معالم الخير التي سادة العالم بمجيء الإسلام. والثانية: "**وَأَقْبَلَ مِنْهَا مَا كَانَ مُدْبِراً**"، تشمل جميع خصال الشر التي أدبرت بمجيء الإسلام. بمعنى إفناء خصال الشر؛ لإثبات خصال الخير التي جاء بها الإسلام وهي حجة مضمرة بالنص الحجاجي غير معلنة إلّا لأصحاب العقول الراجحة، كما تتبع التسلسل المنطقي بربط الأحداث. ثم وردت صورتان ببقية النص، الأولى: "**وَبَاعُوا قَلِيلاً مِنَ الدُّنْيَا لاَ يَبْقَى**"، باعوا استعارة مكنية حجاجية تعويضية تتوسم الفناء الروحي، ببيع القليل الفاني من متاع الدنيا المادي، **بِكَثِير مِنَ الْأخِرَةِ لاَ يَفْنَى.**"، بالكثير الباقي من متاع الآخرة.

كما في الشكل(٥٨) الموسوم(**حج اسكندر**)[١].



شكل(٥٨)

تضم التصويرة صورة فنية جديدة للحج على سمة أصحاب النفوس المادية؛ نظراً لعدم العمل بمناسك الحج بصورة صحيحة، لنرى الألوان البراقة مع القليل من الأبيض، وتتوسط التصويرة شكل الكعبة، ويحيط الكعبة دائرة بلون ذهبي.

أكد المصور المسلم من خلال ألوان الملابس عن حجة ظاهرة، وهي نفي الحج عن شخص الأسكندر، فمن المتوقع أنْ يكون بالحقيقة قد ارتدى ملابس الحج، إلّا أنّ المصور عمد إلى إلباسه مع

(١) الفنان غير معروف، شاهنامه قوام، ١٠٠٠ هـ ق، متحف رضا عباسي. (**شاهكارهاى نگارگرى ايران**، چاپ اول، ناشر موسسه توسعه هنرهاى تجسمى معاصر وموزه هنرهاى معاصر تهران، تهران، ١٣٨٤، ص٢٤٦).

حاشيته ملابس ذات ألوان براقة، ومزخرفة بزخرف الحياة الدنيا من دون ملابس الحج البيضاء، التي ترمز إلى النقاء والصفاء كحجة ظاهرة، والتذكير بالكفن كحجة مضمرة، فقد أراد المصور من خلال هذه الألوان إثبات أنّ حج الاسكندر لم يكن حج حقيقي بل مجرد إعلان عن أنّه قام بأداء مناسك الحج التي لم يحققها، لغرض دنيوي، دون الغرض الاخروي المخصص لأجله الحج.

اعطى المصور المسلم دلالة إيحائية عن حجته المضمرة بشكل التاج الذي يحمله أحد حاشية الاسكندر ويطوف خلفه أثناء أداء المناسك، لمنح المتلقي فرصة قراءة المشهد بصورة فنية صحيحة، إلّا وهي إنّ الاسكندر جاء للحج من أجل منصبه وليظهر إيمانه للرعية، وهو يضمر مجيئه من أجل تاجه الذي يعبر عن تمسكه بسلطته. كما نلحظ رفع رأس الاسكندر إلى أعلى حد يمكن رفع الرأس به، كحجة مضمرة على تكبره وتعاليه عن الحج مع الرعية الذين يرتدون ملابس الحج البيضاء المخصصة لأداء المناسك، التي من دونها لا يمكن الاحرام وتأدية الحج. واحاطه المصور بثلاثة مشاعل نار مع العلم أنّ الوقت المصور هو وقت النهار، وإحدى الشعل غطت جزء من تاجه، للدلالة على أنّ منصبه سائر نحو الفناء، وإنّ حجه كان لأغراض دنيوية مادية وهي الحجة المضمرة والمراد إثباتها. شكل(٥٨-أ)



شكل(٥٨-أ)

٥.ورد في النص(١٧-أ) في الخطبة(١٨٣) "**إِنْ أَبْقَ فَأَنَا وَلِيُّ دَمِي وَ إِنْ أَفْنَ فَالْفَنَاءُ مِيعَادِي**"، هنا يتم عرض صورتين متضادتين، (ان ابقَ...ان افنَ)، الكلمتان ذات إيقاع فني من حيث الرسم المتشابه، إلّا إنّ التضاد بالمعنى صنع طباقاً حجاجياً متضاداً بالمعنى؛ لإعطاء حجتين ان حيا فأمر القصاص أو العفو بيده، أمّا إنَّ فني زمانه وانتقل إلى الحياة الأخرى فأمر قاتله سيؤول إلى غيره. ففي الصورة الأولى يعلن صراحة إمكانية العفو أو القصاص، أمّا في الصورة الثانية ينفي هذه الحجة ويثبت حجة ترك الأمر لمن بعده في القصاص.

كما في الشكل(٥٩) الموسوم(**سليمان على العرش**)[1].



شكل(٥٩)

(١) الفنان غير معروف، شاهنامه قوام(شاهنامه التوحيد)، ١٠٠٠ هـ ق، متحف رضا عباسي. (**شاهكارهاى نگارگرى ايران**، چاپ اول، ناشر موسسه توسعه هنرهاى تجسمى معاصر وموزه هنرهاى معاصر تهران، تهران، ١٣٨۴، ص٣٤٤).

يوضح المصور هنا حالة الرخاء والترف بالألوان والأشكال، التي وصل اليها نبي الله سليمان(عَلَيهِ السَّلام)، فقد وظف الفنان الألوان(الأخضر، والوردي، والذهبي) وكأنّه مشهد من مشاهد الجنة التي تصبح بها كل الحيوانات والجن والبشر على حد سواء، بحيث لا يتعرض أحدهم للأخر، فالكل يعيش بسلام وأمان من دون الخوف.

هنا تصور لنا الألوان وأشكال الحيوانات الاليفة مع المفترسة والبشر والجن صورة فنية لحجة ظاهرة إلّا وهي السلام الذي يعيش به كل هذه المخلوقات على أرض واحدة، أمّا الحجة المضمرة فهي أنّ العرش الذي يجلس عليه نبي الله سليمان(عَلَيهِ السَّلام)، هو السبب الأساس في هذا السلام، فلولا السلطة التي منحها الله سبحانه له، لاستمر الصراع بين هذه المخلوقات غير المتآلفة.

وقد لون السماء باللون الذهبي لأثبات حجة، إلّا وهي العصر الذهبي الذي عاش به الناس، بتآلف هذه المخلوقات مع بعضها، كما نلحظ الجان قد حجزوا خلف التل الذي على يمين الناظر، يقفون بجمود واحدهم يرفع عصا متراجعة إلى الخلف بخط منحني، وقد التفت حول رقابهم حلقات ذهبية، كدلالة حجاجية على السيطرة الكاملة عليهم من قبل نبي الله سليمان(عَلَيهِ السَّلام)، ومثل الحيوانات المفترسة، وهي تجلس بجمود كالفهد، واللبوة، بخلاف باقي المخلوقات الاليفة التي تتحرك بحرية تامة مثل الطيور الملونة والغزلان التي نراها بمختلف الحركات، كحجة مضمرة بأنَّ في هذا الزمن أصبحت المخلوقات الضعيفة قوية بفضل السلطة التي منحها الله لنبيه.

٦.ورد في المقولة(٢٦) الحكمة(١٢٧) "**وَعَجِبْتُ لِمَن أَنْكَرَ النَّشْأَةَ الأخْرَى، وَهُوَ يَرَى النَّشْأَةَ الأولى، وَعَجِبْتُ لِعَامِرٍ دَارَ الْفَنَاءِ، وَتَارِكٍ دَارَ الْبَقَاءِ.**"، هنا نجد أيضاً طباقاً حجاجياً بالكلمات الواردة (**النَّشْأَةَ الأخْرَى--- النَّشْأَةَ الأولى، دَارَ الْفَنَاءِ--- دَارَ الْبَقَاءِ**)، فهذه الجدلية تخلق طباقاً حجاجياً متضاد بالمعنى، لتبادل متوازن بين دار الفناء، ودار البقاء، كما نجد تقديم النشأة الأخرى قبل الأولى ليلقي الحجة الظاهرة على المتلقي فكيف يُكذّب الأخرى وهو يعيش الأولى وهي أهون عليه، فالعجب لمن يعمر ويتزود لدار الدنيا الفانية، ويفني ولا يتزود لدار الآخرة الباقية، فالتعجب إنمّا هو للتنفير من الدنيا الفانية.

٧.ورد في النص(٢٩) الحكمة(٣٦٦)" **وَإِنْ فُرِحَ لَهُ بِالْبَقَاءِ حُزِنَ لَهُ بِالْفَنَاءِ**".

يصف الإمام الدنيا بكلمات متناهية يقابلها كلمات غير متناهية ليلقي الحجة على المستمعين، فنجد (الفرح---الحزن، البقاء---الفناء) ذات التبادل العكسي المتضاد بالمعنى، والحجة التي يريد اثباتها أنّ هذا الفرح بالبقاء قصير الأمد كون زمنه متناهياً، ولهذا ينتهي بالحزن، أي سرعة تقلبها وانتقالها من الحياة إلى الموت، من الحديث عن حياته إلى الحديث عن مماته ومواراته في التراب وهي الحجة الظاهرة، أمّا الحجة المضمرة فتتلخص بأنَّ هذا الفرح والسعادة ممكن أنْ تكون أبدية وتنتقل معه إلى دار البقاء في حالة الفناء الروحي المتمثل بالإخلاص في العبادة والزهد والتزود بالتقوى.

ينطبق الشكل(٢٠) الموسوم(**الرسول راكباً البراق يزور جهنم برفقة جبرائيل**) على النقطة(٦، و٧) من الحجاج، ليعرض لنا المصور صورتين فنيتين متضادتين، إلّا وهي صورة الفناء الآخروي المصورة بشكل المعذبات، وصورة البقاء الآخروي المصور بصورة الرسول(صل الله عليه وآله وسلم) وملاك الوحي، وصورة فنية بصرية تتوسط الصورتين إلّا وهي صورة المشرف على العذاب.

قام المصور بعرض الصورتين بين خطين أفقيين، وفصل بين المشهدين بخط عمودي، لتقديم حجتين(نفي، وإثبات)، قدم صورة النفي للمعذبات نتيجة مخالفتهن لأوامر الخالق على يسار الناظر كونهن من أهل الشمال؛ لأنّ اليسار في القران دائماً يذكر على أنّه شمال، مثال قوله﴿**لَقَدْ كَانَ لِسَبَإٍ فِي مَسْكَنِهِمْ**

آيَةٌ جَنَّتَانِ عَن يَمِينٍ وَشِمَالٍ ... ﴾[١]، **﴿إِذْ يَتَلَقَّى الْمُتَلَقِّيَانِ عَنِ الْيَمِينِ وَعَنِ الشِّمَالِ قَعِيد ﴾**[٢] **﴿عَنِ الْيَمِينِ وَعَنِ الشِّمَالِ عِزِين ﴾**[٣].

وصور النبي محمد(صل الله عليه وآله وسلم) وهو يركب فوق البراق مع دليله ملاك الوحي ليبلغ أعلى درجات العروج الروحي والجسدي، وصوَّره المصور على يمين الناظر كونه من أهل اليمين، مثال قوله تعالى:﴿ **فَأَمَّا مَنْ أُوتِيَ كِتَابَهُ بِيَمِينِهِ فَيَقُولُ هَاؤُمُ اقْرَءُوا كِتَابِيَهْ (١٩) إِنِّي ظَنَنْتُ أَنِّي مُلَاقٍ حِسَابِيَهْ (٢٠) فَهُوَ فِي عِيشَةٍ رَاضِيَةٍ (٢١) فِي جَنَّةٍ عَالِيَةٍ (٢٢)**﴾[٤].

إنَّ تقديم صورتين متضادتين، يُفّعِل من عملية الإيقاع البصري بالخط والشكل واللون، وبالأخص فأنَّ المصور صور شكل النار بصورتين: الأولى: تستوجب العذاب والألم وهي الحجة التي يريد نفيها لإبعاد الإنسان من أنْ يعرض نفسه للألم، والثانية حول النبي(صل الله عليه وآله وسلم) وقد تغير لونها إلى الذهبي؛ كونها أصبحت برداً وسلاماً، فالمصور يريد اثبات أنَّ مَن يتبع خطى النبي سيحمي نفسه من نارٍ حامية، فالصورة الفنية البصرية تستلزم الحواري المُتصل بالمعنى الدلالي، فالتعبير الواحد يؤدي إلى استلزامات مُتعددة، والبحث عن التعبير الاستعاري وعدم الاكتفاء بالمعنى الحرفي، لهذا توجب البحث عن المعنى المضمر خلف النص البصري. إنّ انضواء الحجاج تحت التدعيم بالمصداقية عِبر استحضار الأنساق الثانوية خلف مفردة الفناء وهي أنساق فاعلة في الثقافة الدينية تُغرس في القول لتقديم الصورة الفنية الحجاجية البصرية، بصورة فنية متسلسلة بمنطقية.

عّبر الإمام بالكلمات المتناهية لما يريد نفيه يقابلها كلمات غير متناهية لما يريد إثباته، فنجد (الفرح---الحزن، البقاء---الفناء) تتقابل بالتبادل العكسي المتضاد بالمعنى ما بين الظاهر والمضمر، فالحجة الظاهرة ان الدنيا سريع الانتهاء بالموت، اما المضمر ان السعادة الحقيقية تنتقل إلى دار البقاء في حالة الفناء الروحي المتمثل بالإخلاص في العبادة والزهد والتزود بالتقوى، وتتقارب هذه المقولة مع هذا الشكل بتقديم صورتين متضادتين، يفعل من عملية الإيقاع البصري بالخط والشكل واللون، وبالأخص فإن المصور صور شكل النار بصورتين: الأولى: تستوجب العذاب وهي الحجة التي يريد نفيها، والثانية

(١) سورة سبأ، الآية/١٥.
(٢) سورة ق، الآية/١٧.
(٣) سورة المعارج، الآية/٣٧.
(٤) سورة الحاقة، الآيات/١٩-٢٢.

تغير لون النار إلى الذهبي؛ لإثبات أنّ من يتبع خطى النبي سيحمي نفسه من نارٍ حامية، فالصورة الفنية البصرية تستلزم الحواري المُتصل بالمعنى الدلالي، فالتعبير الواحد يؤدي إلى استلزامات مُتعددة، والبحث عن التعبير الاستعاري وعدم الاكتفاء بالمعنى الحرفي، لهذا توجب البحث عن المعنى المضمر خلف النص البصري.

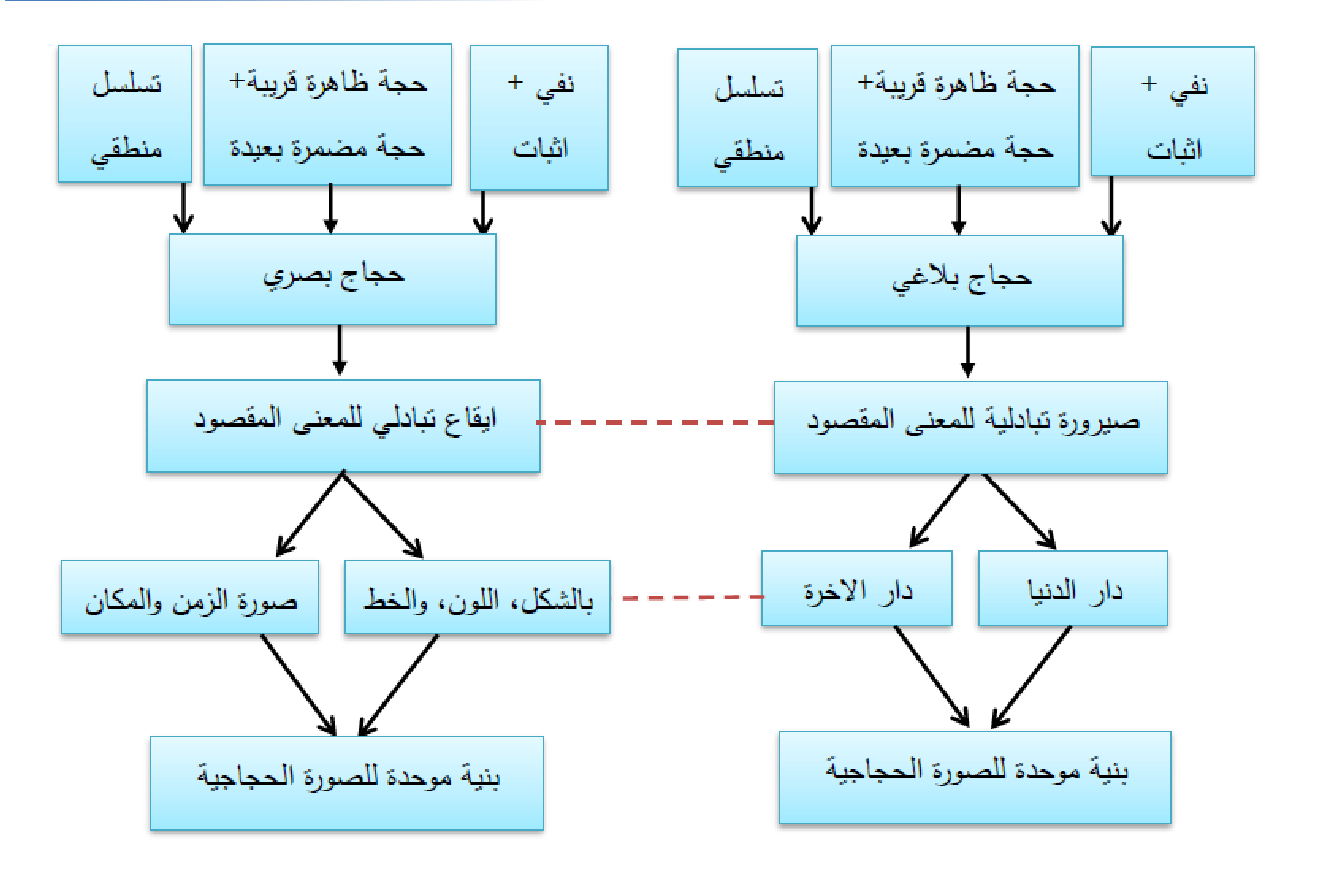
٨. ورد في النص(٣٠-أ) الحكمة(٣٧١)"**مَنْ كَثُرَتْ نِعَمُ اللَّهِ عَلَيْهِ، كَثُرَتْ حَوَائِجُ النَّاسِ إِلَيْهِ، فَمَنْ قَامَ لِلَّهِ فِيهَا بِمَا يَجِبُ، عَرَّضَهَا لِلدَّوَامِ وَالْبَقَاءِ، وَمَنْ لَمْ يَقُمْ فِيهَا بِمَا يَجِبُ، عَرَّضَهَا لِلزَّوَالِ وَالْفَنَاءِ.**".

هنا الحجاج ظاهر دون الخفاء، فمن حجة الله على خلقة أن يزيدهم من حظوظ الدنيا، بالمقابل يزيد كثرة حوائج الخلق اليه؛ ليختبرهم، فمن أجاب المحتاجين والمساكين، ثبت وأبقى الله عليه نزول النعم وزادها، أجراً لنجاحه بالاختبار، أمّا مَن لم يجب دعوة الفقراء والمحتاجين، فقد عرَّض النعم للزوال والفناء، عقوبةً لفشله بالاختبار.

إنَّ النسبة الكُبرى من قيمة حُجج السُلطة، تكتسب تواجدها من سلطة القائل والمكانة التي يتمتع بها، فإدراك العلاقة بين أطراف الرمز بالصورة الفنية يُمثل قلب الفكرة الحجاجية ذات التبادل المتوازن لحجتي الاثبات والنفي، ومهمة إيجاد المثل هي برهانية في حين مهمة الإستشهاد تكون توضيحية. لتنال مقولات الفناء لدى الإمام علي بن ابي طالب(عَلَيهِ السَّلام) ، قوة إنجازية بتأثيرها الفكري، من خلال اتخاذ المواقف أو تغيير الرأي بنفي حجة، وإثبات أخرى لتتعلق بذهن المتلقي.

كما في الشكل(٥٨) الموسوم(**حج اسكندر**) تتضح الصورتان الفنيتان بالتبادل المتوازن لفكرتي النفي والاثبات، وهنا بنفي حجة الزوال فشخص الإسكندر المترف بصورة زخرف الحياة الدنيا الفانية بكل ما تحوي من نعم، مثلها المصور المسلم بالألوان البراقة والتكوينات الزخرفية وتاج الحكم المرافق له في مناسك الحج التي يجب أنَّ يتجرد المسلم بها من كل متعلقات دنيوية فانية واللجوء إلى الله سبحانه، كما أنَّ عدم ارتدائه لملابس الحج البيضاء إنمّا ترمي إلى التكبر والاغترار بهذه الحياة الفانية، وترك الكثير الذي لا يفنى، توسمها المصور بوصفها تجسد الصورة الفنية البصرية للفناء.

أمّا الحجة المراد إثباتها أن شخص الإسكندر بكل هذه الزينة والتاج وحاشيته المرافقة لا بقاء لها، وهي سائرة نحو الفناء، وما يبقى فهو العمل الصالح والعمل الخالص لله وحده المتمثلة بالحجّاج المرتدين اللون الأبيض دليل الطهارة والنقاء، والتجرد من زخرف الحياة الفانية والتمسك بحبل الله الباقي.



يتضح ان المقاربة حدثت ما بين الصيرورة البلاغية والايقاع البصري للمعنى المقصود، إذ يتقارب التقابل المتضاد البلاغي ما بين دار الدنيا والآخرة مع الشكل، اللون، والخط فضلاً عن صورتي الزمان والمكان، لتتفق الصورتان بتوليف بنية موحدة للصورة الحجاجية.

إحدى عشر: الحال والمقام:

ت	صورة ايجاز	صورة اطناب	صورة وجدانية
١	كل جملتين في الخطبة، تعمل كعبارة إيجازيه ومتكاملة بلاغياً	عن القرآن للمدح، وبيان محتواه العظيم	تخاطب نفسية المتلقي اللوامة
٢	تعمل عبارات الخطبة بصورة إيجازيه ومتكاملة بلاغياً	عن الدنيا للتنفير منها وذمها	تخاطب نفسية المتلقي اللوامة
٣	تعمل عبارات الخطبة بصورة إيجازيه ومتكاملة بلاغياً	عن الدنيا للتنفير منها وذمها	تخاطب نفسية المتلقي اللوامة
٤	تعمل عبارات الخطبة بصورة إيجازيه ومتكاملة بلاغياً	عن الدنيا للتنفير منها وذمها	تخاطب نفسية المتلقي اللوامة
٥	تعمل عبارات الخطبة بصورة إيجازيه ومتكاملة بلاغياً	صورة وعظ وارشاد/ استباق واسترجاع	تخاطب نفسية المتلقي اللوامة
٧	تعمل عبارات الخطبة بصورة إيجازيه ومتكاملة بلاغياً	تحذيرية تفضي إلى الوعظ والارشاد	تخاطب نفسية المتلقي اللوامة
٨	تعمل عبارات الخطبة بصورة إيجازيه ومتكاملة بلاغياً	تحذيرية تفضي إلى الوعظ والارشاد	تخاطب نفسية المتلقي اللوامة
٩	تعمل عبارات الخطبة بصورة إيجازيه ومتكاملة بلاغياً	تحذيرية تفضي إلى الوعظ والارشاد	تخاطب نفسية المتلقي اللوامة
١٠	تعمل عبارات الخطبة بصورة إيجازيه ومتكاملة بلاغياً	تحذيرية تفضي إلى الوعظ والارشاد	تخاطب نفسية المتلقي اللوامة

إنّ تماسك نصوص الإمام علي(عَلَيهِ السَّلام) بوحدة عضوية تزيد من تماسك صوره الثلاث، بمسحة بلاغية عالية ودقيقة التأثير، تصاغ بأساليب بيانية، تعمل لغرض الإفهام وإيصال المعلومات بمصطلحات متداولة، ترتسم بصور متنوعة.

إنّ تضمين الصور الثلاث بمقولاته، تعمل بصيغ إيقاعية موسيقية مع التكرار الجناسي، بعرض كلمات نصوصه بصورة متوازنة من حيث المعنى من جهة، ومن حيث البعد التركيبي والتداولي من جهة ثانية.

ترسم هذه الصور بدلالات اشكال واقعية ومجردة ومركبة، فهي متنوعة النسيج الزخرفي، فنجدها تتأرجح بين تسطيح واختزال في الجانب الشكلي أو المضموني أو اللوني البلاغي، الامر الذي يُفّعِل حركة جوهريةً للنص.

وعليه تتمتع مقولات الإمام علي(عَلَيهِ السَّلام) بتمثلات الصور الثلاث بكل مقولاته، فنجد بها صورة الايجاز التي يعمد إليها أهل البلاغة لضرب الأمثال التي تصلح لكل زمان ومكان، كما في الأشكال(١) الموسومة **(غدير خم)** من خلال رفع النبي محمد(صل الله عليه واله وسلم) للإمام علي(عَلَيهِ السَّلام) فهي صورة فنية إيجازية لما يريد إخبار الناس به تمثلت بصورة الإيقاع الشكلي زمانياً ومكانياً. والشكل(٣) الموسوم **(خيبر من قبل الإمام الأمير**(عَلَيهِ السَّلام)**)**، التي تتمثل بها صورة الإيجاز من خلال تبئير شخصية المخلص وضعه وسط التصويرة ليحتل مركز الرؤية؛ بوصفه الذي قاد المسلمين نحو النصر المحتم، لهذا ضخم حجمه المصور كصورة فنية إيجازية عن شجاعته التي أبداها في ساحة المعركة، وتقدمهم بالمسافة الزمانية والمكانية كصورة إيقاعية تستهدف قيادته الحكيمة للمعركة. والشكل(٥) الموسوم**(إحياء الرجال عن طريق النبي عيسى**(عَلَيهِ السَّلام)**)**، الذي يصور صورة النار المحيطة بالنبي عيسى(عَلَيهِ السَّلام) كصورة إيجازية على أنّه النور الذي يهتدي به الناس ليخرجهم من الظلمات إلى النور، كما أنّها صورة إيجازيه على أنّ الأنبياء مصيرهم الموت مثل باقي الخلق بعد انتهاء مدتهم وانطفاء شعلتهم وهي صورة إيقاع شكلي متنوع زمانياً ومكانياً.

بينما تتمثل لديه صورة الاطناب المستعملة للمدح أو الذم كما في الجدول أعلاه بالنسبة للنصوص، التي تتوضح بصرياً بصور العذاب والحرب التي تتطلب المدح والذم، كما في الشكل(٩) الموسوم**(عقوبة العابثين بمال اليتيم)**، الذي يوضح أنّ العذاب مستمر بإيقاعية لا متناهية، لهذا صور العذاب بصورة دائرة للإطالة، تتحرك عكس عقارب الساعة، كصورة فنية رمزية إلى مراجعة ما ارتكبوا من ذنوب بزمنهم الاسترجاعي الذي عاشوه في دار الفناء. والشكل(١١) الموسوم**(قتل العفاريت بواسطة امير المؤمنين علي**(عَلَيهِ السَّلام)**)**، توضح هذه التصويرة قتل العفاريت من قبل الامام علي(عَلَيهِ السَّلام)، بصورة دائرية وبأتجاه عقارب الساعة لبيان إنّ هذه المعركة حدثت بزمن الدنيا الفاني، لهذا تمَّ محاسبتهم بالدنيا، جزاء فعالهم

وجرائمهم، وكفرهم بالخالق، لهذا نوّه المصور بهذا المفهوم من خلال اسقاط رؤوسهم باتجاه عقارب الساعة، وتتمثل هذه الصورة بالشكل(٦٠) الموسوم**(ساحة معركة تيمور وسلطان مصر)**



شكل(٦٠)

تتقارب هذه التصويرة مع مقولات الإمام علي بن أبي طالب(عَلَيهِ السَّلام) بتصوير صورة الاطناب لمحاولة تصوير المعركة بكامل تفاصيلها وبصورة بصرية دقيقة، لنلاحظ مشاهد الرؤوس المقطوعة الساقطة على الارض بمشهد تكراري انتشاري من اسفل التصويرة الى اعلاها مما تمنح النص البصري صورة الاطناب باستمرارية القتل ما دامت الحرب مستمرة باستعمال دلالات الاشكال الواقعية. كما يتضح الجانب الاطنابي بانتشار اشكال الشخصيات والأحصنة على سطح التصويري بصورة حركية ايقاعية تصور عدة مشاهد متزاحمة بزمن واحد لطرفي النزاع باللونين الاحمر والازرق، ان حركة الاشكال مع الالوان المنتشرة بكامل التصويرة عزز من تأكيد صورة الاطناب لهذه المعركة.

أمّا الصورة الوجدانية النفسية فهي تلج في جميع مقولاته، فهي جدّ مؤثرة بنفسية المتلقي حتى تفعل من عملية صحو النفس اللوامة التي تنحي النفس الأمارة، وتظهرها بصورة الفساد والرذيلة، كما أنّ التصوير الإسلامي تتمثل به الصورة الوجدانية كما في الشكل(١٨) الموسوم**(معراج النبي الكريم**(صَلَّى اللهُ عَلَيهِ وآله وَسَلَّمَ)**)**،وهي تتحمل الجانب الوجداني والاطنابي؛ وذلك بسبب التفاف الحوريات بصورة بيضوية حول الشخصية الرئيسة وهو النبي محمد(صَلَّى اللهُ عَلَيهِ وآله وَسَلَّمَ) الذي تمركز وسط التصويرة، وكأنّ الحوريات إشعاع

يقترب من الضوء بصورة مادية معكوسة، فالمعروف أنّ الضوء هو الذي يعكس الأشعة، بتكرار إيقاعي شكلي مكاني وزمانية متسارع بحركة بيضوية متجهة نحو المركز بصيرورة لا متناهية، فاقتراب الإشعاع من الضوء صورة وجدانية بليغة، بينما التفاف الحوريات حوله تمثّل صورة إطناب.

الفصل الرابع

أولاً: ملخص نتائج البحث

ثانياً: الاستنتاجات

ثالثاً: التوصيات

رابعاً: المقترحات

الفصل الرابع

اولاً: ملخص نتائج البحث

في ضوء تحليل عينة البحث على وفق استمارة التحليل وتحقيقاً لهدف البحث، توصلت الباحثة إلى جملة نتائج تضمنها البحث، وهي الواردة في الفصل الثالث بفقرة تحليل العينة ومناقشة نتائجها، وكالآتي:

١. يقترب النسق البنائي في دلالة صورة الأشكال الحسية للتشبيه البلاغي، مع النسق البنائي لدلالة صورة الأشكال الواقعية البصرية، إلا أنّهما يفترقان في الأداة، فالدلالة الحسية أداتها الكلمات المعبرة عن الحواس، بينما أداة الدلالة البصرية الأشكال والألوان المعبرة عن الاشارة الرمزية لينتجا رؤية موحدة ترسم الصورتين بمعنى توليدي وتركيبي حسب الاداة المستعملة، كما في الأشكال(١، ١٤، ١٦، ١٨، ٣٥، ٣٨، ٤١، ٤٣، ٤٤، ٤٥، ٤٦، ٤٩، ٥٠) التي تتقارب مع النصوص(١، ٢، ٤، ٥، ٨، ١٣، ١٥، ١٦، ١٧، ٢٣، ٢٩).

٢. وردت الكناية التي تُفهم من سياق الكلام والتي تصور مشهداً مركباً من عالمين واقعي مادي دنيوي ومجرد آخروي، بصورة فنية بلاغية وصفية دقيقة؛ لأنها تمزج عالمين بصورة فنية مركبة، لتسليط الضوء على بؤرة محددة في النص ألا وهي الفناء المادي لكل ما في الدنيا، وترحيل الفناء الروحي إلى البقاء والخلود الآخروي. كما في المقولة(٤) المتقاربة مع الشكل(٤١).

٣. يُسهم الغرض بمضامينه في بناء الوظيفة الافهامية؛ لإيصال المعلومات المقصودة إلى المتلقي من أساليب رسم الصورتين البلاغية والبصرية، والتي تشترك بها الصورتان، كما في جميع الاشكال البصرية للتصوير الإسلامي، التي تتقارب مع جميع النصوص البلاغية للإمام علي بن أبي طالب (عَلَيهِالسَّلام) في هذه النقطة، فاللون البصري والأسلوب البلاغي يتقاربان بتقديم الوظيفة الإفهامية.

٤. تتفق الصورتان بالقصدية المباشرة لتصوير الفناء المادي والروحي، إلّا أنّهما تختلفان بوسيلة التعبير الفني، إذ عبرت الصورة الفنية البلاغية ببحث يهدف إلى التواصل المضمر للمقروء، ليفرض صورة بؤرية للمضمون المضمر التي تقابل مركز الرؤية البصرية، ليؤلف التجريد بالصورة البلاغية، بينما عَبّرت الصورة البصرية بدلالات الأشكال من تكبير حجم الشكل فضلاً عن التبسيط والاختزال والتصغير؛ لمنح الصورة الفنية دلالة شكلية إيحائية، ومركزية في الوقت نفسه، لترسم صورة تشبيهية

رمزية للفناء تقابل التواصل المضمر بالصورة البلاغية للفناء، كما في الشكل(٣) الذي يتقارب مع النص(٨).

٥. تتفق الصورتان البلاغية والبصرية بصيغ بنائهما مادياً بالمرحلة الأولى، الا انهما يختلفان في التسلسل المنطقي الحجاجي البنائي للصورة، فالصورة البلاغية يتلوها الإيقاع الزماني المتباطئ والمتسارع لفناء عمر الإنسان، ليُكمل المؤوِّل بنائية الصورة الفنية بصورة زمانية استباقية لما سيؤول إليه أمر البشر جميعاً، ليرسم صورة فناء تشبيهي استباقي بلاغي لحتمية الموت، بينما تلي الصورة البصرية للفناء المادي، صورة مجردة بالتشكيل البصري(شكل، لون، خط، توازن، حركة) ليتولد من عناصر التشكيل مع العلاقات الإيقاع الزمني المتباطئ المتمثل بلحظة انتظار المعجزة، والمتسارع المتمثل بحركة الشخوص، ليتمكن المؤوِّل من هذه العناصر والعلاقات البصرية بناء صورة زمانية استرجاعية، وأخرى متضادة معها استباقية، كما في الشكل(٥) الذي يتقارب مع النص(٩).

٦. ان الصورتين اظهرتا تقارب متوافق بعملية التجريد الجزئي، إلا أنّ التجريد في صورة الفناء البلاغية حدث لبناء صورة فنية بلاغية مركبة ذات تكرار ايقاعي جزئي بحروف نهايات الكلمات، يقابله التجريد في صورة الفناء البصرية بالتشكيل البنائي للخط والشكل واللون وعملية التوازن، لإنتاج صورة بلاغية حسية متماسكة البناء العضوي، مما يؤدي إلى توحيد مركز البؤرة المضموني للتشبيه المقارب لمركز الرؤية البصرية، كما في النص(١٠) الذي يتقارب مع الشكل(٧).

٧. تشكلت المقاربة الإيقاعية ما بين الصورتين لتتوسم بناءً خاصاً بها متولداً من التجريد، لتنتج الصورتان بناءً إيقاعياً للتشبيه بلاغي وبصري، فالإيقاع المتباعد البلاغي يتقارب مع الإيقاع المتباطئ البصري، بينما يتقارب الإيقاع المتقارب البلاغي مع الإيقاع المتسارع البصري، كما في النص(١٠) الذي يتقارب مع الشكل(٧).

٨. تتقارب الصيرورة البلاغية مع نوع الحركة البصرية، لينتجا صورة متخيلة للبناء التكويني، ويؤلفان صورة فنية لتشبيه إيحائي مركب بلاغي وبصري للفناء، كما في النص(١١) الذي يتقارب مع الشكل(٩).

٩. إن جميع نقاط التقارب ما بين الصورة الفنية البلاغية والبصرية إنمّا تكوّن بوساطة وجه الشبه، أي إنّ التقارب إمّا بصورة حسّية وحينئذ تتقارب معها الصورة الواقعية البصرية، أو بصورة عقلية وهنا تتقارب معها صورة الإيقاع الزمني المادي الفاني، بينما ترتبط الصورة المركبة بالدلالة الإيحائية كما في نصوص التشبيه(٢، ٨، ٩، ١٠، ١١،١٩) التي تتقارب مع الشكل(١، ٣، ٥، ٧، ٩، ١١).

١٠. اتفقت الصورتان في استعمال الألوان للتزيين عبر تجريدها لصورة ايجازية بلاغية للاستعارة التصريحية ذات الفناء المادي، وتجريد الألوان والأشكال والخطوط للتزيين بوساطة بنائية التكوينات الزخرفية الهندسية والنباتية الخالصة بصورة متوازنة ومتماثلة بصرياً، كما في النص(٢) الذي يتقارب مع الشكل(١٣، ١٤).

١١. تشكلت المقاربة الإيقاعية ما بين الصورتين لتتوسم ببناء خاص بها متولد من التجريد، لتنتج الصورتان بناءً ايقاعياً بلاغياً وبصرياً، إذ ظهر الإيقاع الزمني المتناهي بحتمية الموت بالصورتين، كما في النص(٢) الذي يتقارب مع الشكل(١٣، ١٤).

١٢. جاءت المقاربة بصورة فنية توافقية إذ استُعمل المضمر اللوني في النص البلاغي والبصري، لإظهار الزمن المادي الفاني، الذي يُنتج صورة إيحائية للفناء المادي بالبلاغة والتصوير، الا ان التصوير بيّن صورة ثانية إيحائية للفناء الروحي، كما في النص(٢) الذي يتقارب مع الشكل(١٤).

١٣. تجلى التبئير اللوني بالصورة الفنية البلاغية الذي يتقارب مع مركز الرؤية اللونية بالصورة الفنية البصرية للفناء المادي والروحي، ليُسهم بصورة فعالة في قراءة النص البصري والبلاغي على حدٍ سواء، كما في النص(٢) الذي يتقارب مع الشكل(١٤).

١٤. تتفق الصورتان البلاغية والبصرية بنوع دلالاتهما المجردة، وبدلالة المعنى المضموني للمحتوى الصوري البلاغي والبصري للفناء المادي والروحي، إلّا أنّهما يتقاربان بتشكلات المعنى البنائية، ليحدث التقارب ما بين (الإيقاع الزمني البلاغي.... الإيقاع الزمني البصري، استعارة تصريحية بصرية ترتبط بدلالة معنى الشكل واللون....استعارة تصريحية بمعنى الشكل البلاغي المصوِّر مع دلالة معنى الكلمة)، كما في النص(١٣) الذي يتقارب مع الشكل(١٦).

١٥. تتفق الصورتان البلاغية والبصرية باستعمال دلالات الأشكال المركبة، والجانب الخيالي، وعليه تتقارب دلالات حاسة البصر واللمس مع دلالات اللون بصرياً ولمسياً، إذ يتفقان على توثيق مشهد آخروي للفناء الروحي متوازن بلاغياً بصورة حسّية ومتوازنٍ لونياً بصورة بصرية، لتنتجا بنائية صورة فنية بلاغية وبصرية متماسكة، كما في النص(١٦) الذي يتقارب مع الشكل(١٨).

١٦. تمركز التبئير بالمعنى الارشادي بلاغياً لرسم صورة بلاغية للفناء الروحي، بينما تمركزت زاوية الرؤية بمركز التصويرة شكلياً ومضمونياً لرسم صورة بصرية للفناء الروحي، كما في النص(١٦) الذي يتقارب مع الشكل(١٨).

١٧. ظهر بالصورتين مركزين للرؤية، وهما قسم النبي وقسم المعذبين، بصورة فنية إيقاعية تنقل الحدث بطابع سردي مسرحي للفناء المادي والروحي، وهذا ما نجد مقارباته بمقولات الإمام التي تضع في أغلب الأحيان بؤرتين مركزيتين، وهما دار الفناء ودار البقاء، كما في النص(٢٩) الذي يتقارب مع الشكل(٢٠).

١٨. تستعمل الدلالة الحسية البصرية البلاغية التجريد بالأشكال المركبة الذهنية، وتؤلف صورة مركبة(مادية–روحية)، بينما استعملت الدلالة البصرية التجريد بـ(الشكل، اللون، والشبكة التحتية)، فعبر الشكل أرتسم التجريد بالتكرار والايقاع زمانياً ومكانياً للأشكال المسطحة والمختزلة، ويؤلف إيحاءً في المعنى، بينما ارتسم في الشبكة التحتية بالخطوط الأفقية والعمودية، لمنح النص البصري دلالة إيحائية أخرى لصورة مركبة، وتؤلف الصورتين البلاغية والبصرية صورة مركبة(روحية–مادية، واقعية–متخيلة) للتوجيه والإرشاد، كما في النص(٢٩) الذي يتقارب مع الشكل(٢٠).

١٩. يتجلى التكرار التكميلي لبنائية الصورة الفنية عبر ترك المصوَّر لفجوات يملأها المتلقي، بوساطة تصوير قتل أحد الضحايا، والقبض على الآخر بصورة فنية متماثلة تجعل المتلقي يكمل الحدث بقتل الآخر وهي صورة فناء مؤجل، كما في النص(٣) الذي يتقارب مع الشكل(٢٢).

٢٠. يتضح ان الصورتين البلاغية والبصرية تتفقان بثنائية الصورة المتضادة والمتوافقة، إلّا أنّ المقاربة في الصورة الفنية البلاغية حسية تتمثل بحاسة التذوق الانتقالية، بينما تستعمل الصورة الفنية البصرية

أدوات التشكيل البصري من ضمنها تحولات الحركة المائلة بالخط. كما في النص(٣) الذي يتقارب مع الشكل(٢٢).

٢١. يتقارب الإيقاع التكراري البلاغي بالمضمون، مع الإيقاع التكراري بأدوات التكوين البصري المتمثل بـ(الخط الأفقي، الشكل، اللون، والفضاء)، ليتلوها مقاربة ايقاعية لترسيخ مفهوم الفناء المادي كنوع من التأكيد الصوتي السماعي لفن البلاغة المقروء مع تبادلية الإيقاع الزماني والمكاني للحركة البصرية، ليُنتج عن الصورة الفنية البلاغية والبصرية جدلية الفناء المادي التام المتمثل بحتمية الموت والفناء الروحي التام المتمثل بالسمو المثالي. كما في النص(٨) الذي يتقارب مع الشكل(٢٤).

٢٢. تتقابل الاستعارة المكنية بالكلمات البلاغية لقصدية غائية مضمونية مع التجريد بالشكل واللون البصري، لتصور البلاغة صورة حسية بصرية وجدانية تتفرع منها صور (الغدر، العدالة، والصراحة)، بينما تتجلى الاستعارة المكنية التجريدية البصرية بالشكل واللون، فالشكل يبين صور (الغدر والإخلاص، والوضوح، والتكوين الحجاجي)، لتُنتج الصورتان البلاغية والبصرية وظيفة حجاجيه إفهاميه لصورة فنية مركبة، كما في النص(١٠) الذي يتقارب مع الشكل(٢٦).

٢٣. تتقارب البنائية الحجاجية البلاغية ذات الإيقاع الزماني والمكاني مع الصورة اللونية الابدالية، لاستكمال صورة فنية لاستعارة مكنية بلاغية وبصرية، تتقاربان بالتكوين البنائي وتتفقان بمضمون الصورة الفنية، كما في النص(١٠) الذي يتقارب مع الشكل(٢٦).

٢٤. تتجلى المقاربة ما بين الصورتين البلاغية والبصرية في دلالات الصورة الفنية التجريدية، إذ تقابل دلالات الانحناء البلاغية دلالات الخط المائل البصري، لبيان صورة الخضوع للخالق، بينما تقابل دلالات الخط العمودي البصري صورة التحدي البلاغية، لهذا تذهب الاستعارة المكنية نحو الاتجاه المائل بلاغياً بجدلية اتجاهين بصورة طردية متضادة ما بين رؤية التكبّر المتعالية ورؤية الخضوع الملكوتية الممتثلة لأوامر الخالق مع الصورتين البصريتين المتضادتين بالشكل؛ لإنتاج ايقاع بصري خطي زماني ومكاني متبادل، كما في النص(١٦) الذي يتقارب مع الشكل(٢٨).

٢٥. استعملت البلاغة التجريد في معنى الكلمات عبر التسطيح والاختزال التي تقابلها تسطيح واختزال بـ(الشكل، اللون، والخط)، ليصور اللون دلالة المضمون باللونين الأحمر والأبيض، فقد رسم الأبيض

الثنائيات المتضادة للحياة والموت، أمّا الأحمر رمز للظلم والغضب الإلهي، ومثله الخط المنحني والحلزوني المعبر عن الايقاع اللامتناهية ويقابله بلاغياً الصيرورة اللامتناهي، لترسم الصورتين البلاغية والبصرية صورة الاستعارة المكنية. كما في الشكل(٣٠) مع النص(٢٠).

٢٦. تمثلت الصورة الفنية التكرارية بحركة الشكل المائلة، مرة إلى الاسفل، ومرة إلى الخلف كناية عن الخوف، فصنعت ايقاعاً متماثلاً بالخط والشكل ومختلفاً باللون. مما جعل الصورة الفنية البلاغية والبصرية للفناء ذات بناء متماسك وموحد، متقاربة مع الإيقاعية التناصية المتوارثة من جيل لآخر، بطابع تكراري متماثل عقيم مع اختلاف الزمن الماضي عن الحاضر كناية عن حتمية الموت بالمستقبل مع ثبات المكان. كما في الشكل(٤٣) المتقارب مع المقولة(٥).

٢٧. حملت دلالات اللون الفاتح والغامق مضامين علاماتية متضادة بالمعنى الفنائي، لتصوير الحدث بإيقاع لوني زماني ومكاني متبادل يتقارب مع الإيقاع البلاغي لتمثيل صورة استعارة مكنية بصرية وبلاغية للفناء، كما في النص(١٦) الذي يتقارب مع الشكل(٢٨).

٢٨. اهتم الإمام علي(عَلَيهِ السَّلام) بالمستوى التركيبي والتوليدي لعلاقات المجاز التي تضفي طاقة إيحائية دلالية على النص، فتماسك لغرض الايضاح والإفهام؛ لأن تأمل النص يعمل على استجلاء غوامضه واستنباط الدلالة الإيحائية لإنتاج صورة فنية بلاغية مجازية للفناء. كما في النص(١٩) الذي يتقارب مع الشكل(٣٢).

٢٩. إنَّ التبادلية الإيقاعية بين وضعية الشكلين العمودي والأفقي تتأثر بعملية الإيقاع الحركي بالشكل زمانياً ومكانياً، فالمرأة الواقفة في وضعية صعود، والمستلقية بوضعية نزول، وما بين الصعود والنزول يحدث ايقاعٌ شكليٌ زمانيٌ ومكانيٌ بصيرورة لامتناهية لصورتي الفناء المادي والروحي. كما في الشكل(٤٤) المتقارب مع النص(٨).

٣٠. يحدث التماس والتقابل ما بين الصورتين الفنية الكنائية البلاغية والبصرية بالمعنى القريب المتعلق بالبنية الحسية البلاغية الذي يتقابل مع الشكل المرئي المزخرف بمعنى قريب من ذهن المتلقي، لترتسم صورة الكناية بالبلاغة بالبنية الإيقاعية(للكلمات ونغم الصوت) والتكرارية بـ(المعنى واختلاف الكلمة، وبالكلمة واختلاف المعنى) لتُنتج صورة فنية بدلالة إيحائية، بينما ارتسمت الصورة البصرية

بالتكرار الإيقاعي بوساطة الشكل واللون لخلق التوازن ليُنتج التقارب بصورة الدلالة الإيحائية بالشكل وبدلالة تأويلية باللون الذي يتقارب مع صورة الباطن البلاغية ذات المعنى البعيد، فالصورتان هدفت إلى وظيفة إفهاميه للفناء من حيث المعنى القريب الظاهر والمعنى البعيد المضمر. كما في الشكل(٣٦) المتقارب مع النص(١).

٣١. تتشكل المقاربة بصورة جلية ما بين الصورتين البلاغية والبصرية للفناء بصورة الإيقاع الذي ظهر بالبلاغة بصيغة الانتقال الزمني ما بين المتناهي المادي الفاني واللامتناهي الروحي الخالد، بينما تم صياغته بالصورة البصرية بجدلية الانتقال الزماني والمكاني لمشهدين متضادين من حيث بناء الشكل والارضية التي أستند عليها الشخوص ومن هذه الجدلية ظهرت صورة الكناية عن الظلم التي تم كشفها بمضمر(الشكل، اللون، والخط المائل)، لتتبنى الصورتان كناية عن صورة موعظة وارشاد. كما في الشكل(٣٨) المتقارب مع المقولة(٢).

٣٢. تنشطر مقاربة الصورة الفنية إلى شطرين: بلاغي وبصري يتشكل البلاغي بعالمين: الأول حسي ويقابله دلالات الأشكال البصرية؛ كونها تتعلق بهذا المفهوم الحسي البصري الذي يُعد تابعة من توابع الفناء المادي بصورة مباشرة، والثاني: مجرد، يقابله دلالة اللون الأسود كناية عن صورة الحزن والموت المحتم، والخط المنحني كناية عن صورة الحزن الشديد وهنا برز الفناء المادي بصورة غير مباشرة. كما في الشكل(٤١) المتقارب مع المقولة(٤).

٣٣. قام التبئير بالصورة البلاغية على بؤرتين، وهما: (الحضور والغياب) حضور صورة الفناء المادي، وغياب صورة الفناء الروحي، لتقابلها مركزين للرؤية البصرية، تعلق الأول: بالمؤوّل للطابع السردي الذي تأرجح بين الحدث الواقعي، والتجريد والاختزال وتسطيح لهذا التمثل لمركزي رؤية موزعين بصورة متوازنة أعلى اللوحة وأسفلها، لتصوير جدلية إيقاعية تحمل مضامين مفاهيمية لصورتين(صورة الرحيل والموت، وصورة الحاكم الجديد)، وعليه اتفقت الصورة البلاغية مع البصرية في هذا التجلي؛ كونهما حملتا مفهوم جدلية الإيقاع ما بين صورة حتمية الموت وصورة البقاء المادي البصري والبقاء الروحي البلاغي. كما في الشكل(٤١) المتقارب مع المقولة(٤).

٣٤. اتسمت الصورتان البلاغية والبصرية بالتجريد، لتتجرد الكلمات البلاغية من معناها المحدد بكناية عن المعنى المستهدف للمنشئ بصورة فنية انتقالية من حال إلى حال آخر بصيرورة تبادلية زمانياً ومكانياً لتتقابل مع الإيقاع البصري التبادلي بالشكل زمانياً ومكانياً، كما في الشكل(٤٤) المتقارب مع المقولة(٨).

٣٥. ان تجريد الكلمات بالكناية البلاغية يتقارب مع تجريد(الشكل، اللون، والخط المائل)فقد تجرد الشكل ليعبر عن الصورة العمودية مع الحركة إلى الأعلى كناية عن الأمل والبقاء، أما تجريد الشكل بصورة أُفقية مع الحركة نحو الأسفل كناية عن الاستسلام والموت المحتم المعبر عن الفناء المادي التام بصورة مباشرة، بينما عبر اخفاء نصف الشكل مع الحركة التراجعية كناية عن الخوف، وجاء اللون ليستكمل ما جاء به الشكل فاللون المضيء الأحمر كناية عن الامل وضده المعتم المائل إلى الأسود كناية عن غدر الدنيا الذي عبر عن الفناء المادي بصورة غير مباشرة، كما في الشكل(٤٤) المتقارب مع المقولة(٨).

٣٦. يحدث تضاد بالخط المائل ذاته عند تكثيفه فالخط المائل الواحد كناية عن الاستسلام للموت وعند تكثيفه بخطين يُصبح كناية عن السيطرة على المستسلم، كما في الشكل(٤٤) المتقارب مع المقولة(٨).

٣٧. يحدث ايقاع تبادلي زمانياً ومكانياً بشكل ولون المتضادات البصرية، ليتقارب مع الصورة البلاغية لدار الفناء والانتقال إلى دار البقاء. كما في الشكل(٤٤) المتقارب مع المقولة(٨). ان تقابل هذه المتضادات ما بين الصورتين صنع ايقاعاً تبادلياً بينهما برسم الكناية التجريدي. كما في الشكل(٤٦) المتقارب مع المقولة(١٣).

٣٨. يتجلى التماس بصورة دار البقاء المتقارب مع شكل الشخص الراكع باتجاه القبله لله والمتمثل بالخطين الأفقي والعمودي، بينما يتقارب دار الفناء مع شكل الشخص الساجد بصورة مائلة نحو الأسفل للحاكم باتجاه مغاير للقبلة مع خط الأرض الأفقي، بينما تتقارب الصورة البصرية–الحسية البلاغية مع صورة التجريد البصرية المرئية، كونهما مجردان من الماديات الفانية، وتتضح صورة التجريد الاولى بالشكل المستطيل واللون البيجي كناية عن دار الفناء، والثانية بتكرار شكل النجمة

الهندسي واللون السمائي كناية عن التجريد من مغريات الدنيا، كما في الشكل(٤٦) المتقارب مع المقولة(١٣).

٣٩. تتقارب الصورتان البلاغية والبصرية بالتصوير السلبي المادي لأهل الشهوات المتمثل بصورة مجنون ليلى المتقاربة مع صورة البلاغة للفناء المادي، بينما يقابل الجانب الإيجابي المتمثل بالتجريد الزخرفي البصري للمسجد جانب الزهد والإخلاص البلاغي؛ لتتشكل جدلية حجاجية بصور الكناية، كما في الشكل(٤٩) المتقارب مع المقولة(١٥).

٤٠. تقابل دلالة معنى الكلمات البلاغية دلالة معنى الشكل البصرية، إذ اتفقتا بالتجريد المضموني ليتم الحاقهما بالمعنى المقصود، لتصوير صورة الكناية البلاغية والبصرية، كما في الشكل(١٦) المتقارب مع المقولة(١٧).

٤١. تتشكل علاقات المقاربة بالكناية ما بين الصورة الفنية البلاغية والبصرية بتوافقات ومتماسات وتضادات متنوعة، منها يتوافق التسلسل الزمني بالتصوير التجريدي سواء أكان تسطيحاً أم اختزالاً للمفردات البلاغية والبصرية على حدٍ سواءٍ، لتضمينها صورة جديدة بينما تُبنى المتضادات بالصورة وضدها (الفناء---البقاء، المتناهي---اللامتناهي، التبادل الإيقاعي لعناصر التشكيل البصري(مضيء---معتم، عمودي---افقي))، وكل هذا يفعل من عملية التمازجات البلاغية مع البصرية بوحدة عضوية متماسكة البناء؛ لإنتاج صورة فنية وبصرية معاصرة، كما في مقولات (١،٢،٤،٥،٢٩،٢٣،١٧،١٥،١٣،٨)، والأشكال(١٤، ٣٨،٣٥،١٦،٤١،٤٣،٥٠،٤٩،٤٦،٤٥،٤٤).

٤٢. تنطوي المقاربات بين طيات الصورة البلاغية والبصرية باتجاهين لكل منهما: فالبلاغية تعتمد التجريد بالكلمة والمعنى، أمّا الكلمة فتتقارب مع التجريد الجزئي البصري بـ(الشكل، اللون، الخط)؛ لأنّها تعدُ الأداة المعبرة عن المعنى المكثف سواء أكان بلاغياً أم بصرياً. كما في مقولة(٢)، والأشكال(١، ٣، ٥، ٧، ١٤، ١٦، ٢٢).

٤٣. يحدث التماس ما بين معنى الصورة الفنية المكثفة بلاغياً مع التجريد الكلي للتصويرة بالإيماءات والمضمون. كما في مقولة(٢)، والأشكال(١، ٣، ٥، ٧، ١٤، ١٦، ٢٢).

٤٤. إنَّ التكثيف يحمل مفهوماً تجريدياً بلاغياً بالكلمة والمعنى المقارب لمفهوم التجريد البصري، إذ تتقارب الصورة البلاغية الابدالية للمعنى الجديد مع صورة التجريد الخالص للزخرفة الإسلامية البصرية، بينما تتفق بالمفهوم وتختلف بالصياغة الصورة الفنية البلاغية المكثفة دلالياً مع تعدد القراءات الدلالية لـ(الشكل، اللون، الخط، والحركة) المشكلة للصورة الفنية البصرية. كما في مقولات (٢)، والأشكال(١، ٣، ٥، ٧، ١٤، ١٦، ٢٢).

٤٥. تتمثل الصيرورة الزمانية والمكانية بالنصوص البلاغية لمقولات الإمام علي بن أبي طالب(عَلَيهِ السَّلام) وتتفق مع الإيقاع الزماني والمكاني البصري؛ ليُنتجا صورة فنية معاصرة لكل زمان ومكان. كما في مقولات (٢)، والأشكال(١، ٣، ٥، ٧، ١٤، ١٦، ٢٢).

٤٦. تترادف الصورة الفنية البلاغية للصيرورة والاستباق والاسترجاع ذات البعد الزماني والمكاني مع الصورة الفنية للإيقاع البصري للشكل واللون المتباعد زمانياً ومكانياً، كما في الشكل(٢٢) المتقارب مع المقولة(٢٢) وتمثلت بعدت مشاهد زمانية(٣-ب) تم استيضاحها باختلاف الشكل واللون للشخصيات المؤلفة للمشاهد، وتحمل في طياتها الصورة الاستباقية للنصر باللون الوردي وتكبير حجم شكل المخلص كما في الشكل(٣).

٤٧. تتعدد البؤر في الصورة البلاغية المقاربة لمركزية الرؤية البصرية، لتنقل ثلاث صور فنية(ماضٍ، حاضر، مستقبل)، لتمثيل تعبير دلالي مكثف لصورة الماضي المتمثل بالشجاعة البلاغية والقتل البصرية، وصورة الحاضر تتمثل بالموعظة بلاغياً وبصرياً، وتشمل صورة الموت بالمستقبل بلاغياً وبصرياً وقد ترك فجوة يكملها القارئ، كما في الشكل(٢٢) المتقارب مع المقولة(٢٢)،

٤٨. تتجلى الصيرورة اللامتناهية برسم صورة الثنائيات المتضادة بمقاربتها مع الإيقاع اللامتناهي برسم الصورة الثنائية المتضادة (الحياة والموت، البقاء والفناء) المصوَّرة بـ(الخط، الشكل، اللون، الحركة) في التصوير الإسلامي، وباستعمال الصيرورة التي تُعد تابعة من توابع التكثيف الكلامي؛ لإنتاج صورة فنية معاصرة لكل زمان ومكان كونها أدت وظيفة التوجيه والإرشاد. كما في الشكل(٢٢) المتقارب مع المقولة(٢٢).

٤٩. يتضح الاستباق والاسترجاع برسم صورتي الفناء المادي للإمام علي(عَلَيهِ السَّلام)، بوساطة رسم صورة فنية استرجاعية للأسلاف، وصورة فنية استباقية للأبناء، أي تصوير فعل ونتيجة، وتكرار فعل ونتيجة، وهنا تحصل صيرورة زمانية ومكانية ما بين الصورتين في ذهن المتلقي تسهم في ترسيخ العبرة والموعظة من تكرار صورة الفعل والنتيجة، وتتقارب المقولة(٥) مع الشكل(٣) ليَتم رسم الصورة الفنية الحركية بصورتي الاستباق للمخلص والاسترجاع لباقي الجيش بالحركة الإيقاعية بالشكل واللون المختلفة المسافة زمانياً ومكانياً، بينما تقاربت مع الشكل(٩-ب) بحركة الساعة اللامتناهية للزمن الذي قضاه المذنبون بالدنيا الفانية؛ لترتسم لدى المتلقي صورة فنية بصرية لحركة عكسية تراجعية من الزمن الاستباقي المستقبلي إلى الزمن الاسترجاعي الماضي لتصوير نتيجة بالزمن المستقبلي الباقي بوصفها صورة استباقية لفعل تم بالزمن الماضي، وتم توضيح الصورة الاستباقية بتلوين الارضية باللون الأسود لتوضيح نتيجة الصورة المستقبلية الظلماء بسبب فعالهم. المقولة(٥)

٥٠. تمثلت صورة الاسترجاع بالتصوير الإسلامي من خلال تصوير الحالة الوجدانية بملامح شخوصه فقد صور منفذو الانتقام بملامح سعيدة، بينما مثل الضحايا بملامح تعجبية مما يحصل، فبالأمس كانوا الجلادين، واليوم ضحايا، لترتسم صورة فنية للاسترجاع الزمني بالزمن الحالي للحدث مع الاستعانة باللون الأبيض بوصفها صورة الكفن والاستسلام للموت المحتم. كما في الشكل(٢٢) المقاربة مع المقولة(٥)

٥١. منحت صورتا الاستباق والاسترجاع النص البصري الحيوية الحركية بالخط والشكل واللون لتمثيل صورة استباقية لانتظار المعجزة والعذاب الحاضرة بمخيلتهم والغائبة عن التصويرة، ليساهم ذلك بمضاعفة سرعة الحركة عبر نشر الشخوص بصورة ايقاعية على جانبي ووسط التصويرة على خطوط افقية منتشرة بصورة تصاعدية من أسفل إلى أعلى التصويرة. كما في الشكل(٢٤) المقاربة مع المقولة(٥)

٥٢. يتجلى مفهوم المقاربة للصورة الفنية البلاغية بالجناس التام الذي يقابل التكرار التام البصري بالشكل، وبالشبكة الخطية المؤسسة ذات الخطوط المنحنية، أمّا الجناس الناقص البلاغي فقد تقارب مع تمثيل الشكل الجزئي لرأس الفيل المقطوع، بينما توضح الجناس الاشتقاقي باستعمال الخطوط

المائلة التي يقابلها المنحنية وكلا الخطين مشتقان من الخط المستقيم. كما في الشكل(٥٦) المتقارب مع المقولات(١، ٧، ١٣، ١٦، ١٨) تام، و(١، ٣، ٥، ٧، ١٠، ١٢، ١٤، ١٦–١٨) ناقص، و(٨، ٩، ١٦) اشتقاقي.

٥٣. يتشكل الجناس الناقص البلاغي في الدلالة التجريدية المتشكلة من تكرار الحروف وتغير ترتيبها؛ لأجل ايضاح شكلي وأفهامي يقابله تكرار أجزاء الاشكال المقطوعة والعناصر الزخرفية ذات الحركات والألوان المختلفة الجناس الناقص لتكوين وحدات عضوية متوازنة ذات جناس تام، اما الاشتقاقي فيتألف من اشتقاقات الخطوط مثال الخط المائل بدرجات متباينة إيقاعياً من حيث الزمن والمكان، لتتفق الصورتان البلاغية والبصرية في ترسيخ المعنى المقصود من المنشئ. كما في الشكل(٥٦) المتقاربة مع نصوص الجناس الناقص(١، ٣، ٥، ٧–١٠، ١٢–١٤، ١٦–١٨)، والتام(١، ٧، ١٣، ١٦، ١٨)، والاشتقاقي(٨، ٩، ١٦).

٥٤. عبر الامام بالكلمات المتناهية لما يريد نفيه يقابلها كلمات غير متناهية لما يريد إثباته، فنجد (الفرح---الحزن، البقاء---الفناء) تتقابل بالتبادل العكسي المتضاد بالمعنى ما بين الظاهر والمضمر، وتتقارب هذه المقولة مع البصري بتقديم صورتين متضادتين للإيقاع البصري بالخط والشكل واللون، مثال شكل ولون النار، فالأولى تستوجب العذاب وهي الحجة التي يريد نفيها، والثانية الذهبية؛ لإثبات ان من يتبع خطى النبي(صَلَّى اللهُ عَلَيهِ وآله وَسَلَّمَ) سيحمي نفسه من نارٍ حامية، فالتعبير الواحد للصورة البصرية يؤدي إلى صور مُتعددة، لهذا توجب البحث عن المعنى المضمر خلف النص البصري. كما في الشكل(٢٠) المقولتين(٢٦، ٢٩).

٥٥. يتضح ان المقاربة حدثت ما بين الصيرورة البلاغية والايقاع البصري للمعنى المقصود، إذ يتقارب التقابل المتضاد البلاغي ما بين دار الدنيا والاخرة مع الشكل، اللون، والخط فضلاً عن صورتي الزمان والمكان، لتتفق الصورتان بتوليف بنية موحدة للصورة الحجاجية. كما في الأشكال(٢٠، ٣٢، ٣٣، ٥٧– ٥٩) مع المقولات(٢، ١٦، ١٧، ٢١، ٢٦، ٢٩، ٣٠).

٥٦. تتمتع مقولات الإمام علي(عَلَيهِ السَّلام) بتمثلات صور الحال والمقام الثلاث(الإيجازي، الإطنابي، والوجداني) بكل مقولاته، فنجد صورة الإيجاز التي يعمد إليها أهل البلاغة لضرب الأمثال التي

تصلح لكل زمان ومكان، المتقاربة مع عدة اشكال: الشكل(١) الذي يتضح به الصورة الفنية الإيجازية تمثلت برفع الشكل بصورة ايقاعية عن باقي الأشكال زمانياً ومكانياً. والشكل(٣)، الذي تمثل به صورة الإيجاز من تبئير شخصية المخلص بوسط التصويرة ليحتل مركز الرؤية؛ بتضخيم حجمه كصورة فنية إيجازية عن شجاعته، والشكل(٥) الذي يصور صورة النار كصورة إيجازية على أنّه النور الذي يهتدي به الناس ليخرجهم من الظلمات إلى النور، كما أنّها صورة إيجازيه على أنّ الأنبياء مصيرهم الموت مثل باقي الخلق بعد انتهاء مدتهم وانطفاء شعلتهم، فهي صورة ايقاع شكلي متنوع زمانياً ومكانياً. كما في المقولات(١-٧،٥-١٠)

٥٧. استعملت صورة الإطناب للمدح أو الذم كما في كما في المقولات(١-٧،٥-١٠)، التي تتوضح بصرياً بصور العذاب والحرب التي تتطلب المدح والذم، كما في الشكل(٩) الذي يوضح أنّ العذاب مستمر بصورة دائرة للإطالة، تتحرك عكس عقارب الساعة، والشكل(١١) الذي يوضح عملية القتل بصورة دائرية وباتجاه عقارب الساعة، بصيرورة دائرية لا متناهية كصورة اطناب عن شدة المعركة وطول زمنها وكثرة عددهم، والشكل(٦٠) الذي يوضح استمرارية القتل بالشكل واللون والحركة ما دامت المعركة مستمرة.

٥٨. ولجت الصورة الوجدانية النفسية في جميع مقولات الإمام علي(عَلَيهِ السَّلَام)، فهي مؤثرة جداً في نفسية المتلقي حتى تُفَعّل عملية الصحو في النفس اللوامة التي تُنَحي النفس الأمارة، وتتقارب هذهِ مع الشكل(١٨) الذي يحتمل الجانب الوجداني والإطنابي؛ لأن اقتراب الإشعاع من الضوء صورة وجدانية بليغة، بينما صورة الالتفاف البيضوية حول الشكل الرئيس تمثل صورة اطناب.

ثانياً: الاستنتاجات:

في ضوء النتائج التي تم التوصل إليها في البحث الحالي تستنتج الباحثة ما يأتي:

١. تُنتج رؤية المقاربة في الصورة الفنية للفناء المادي والروحي بمعنى توليدي وتركيبي؛ عن طريق أساليب الصورة الفنية البلاغية في مقولات الإمام علي(عَلَيهِ السَّلَام)، والبصرية في التصوير الإسلامي.

٢. تتوافق المقاربة البلاغية مع البصرية عبر التعبير المباشر للتشبيه الحسي والعقلي للفناء؛ باستعمال بيئة حسية المحتوى بلاغياً وواقعية المحتوى بصرياً.

٣. تكشف البنائية العميقة للصورة الفنية للفناء المادي أو الروحي عن وقائع عديدة وتفاصيل كثيرة مضمرة غير معلنة؛ قد لا يكشفها الوصف غير البنائي.

٤. اتفقت المقاربة البنائية للصورتين الحجاجية البلاغية والبصرية للفناء بالهدف؛ كونهما أديا وظيفة إفهامية من حيث المعنى القريب والمعنى البعيد المضمر.

٥. ابتكرت الكناية البلاغية والبصرية صورة فنية جديدة للفناء بتوظيف سياق تنفيذي بنائي تجريدي للكلمات والأشكال والألوان والخطوط بوساطة التسطيح والاختزال.

٦. صُورت الكناية بلاغياً وبصرياً بصورة حسية مباشرة وبصورة مضمرة غير مباشرة؛ عن طريق التجريدات الحسية البلاغية المقاربة للتجريدات البصرية بالشكل واللون والخط والحركة بتحوير النسب والمعاني المتعارف عليها.

٧. وجد إنَّ تحليل الصورة الفنية البلاغية والبصرية للفناء ينبغي ان يكون بأساليب بيانية وبصرية محددة لمفهوم المقاربة؛ حتى لا تختلف ترجمتها باختلاف المؤوِّل وحالته الوجدانية.

٨. اقترن اسما فَنّي البلاغة والتصوير الإسلامي بالصورة الفنية للفناء؛ لأنّها تمثل مجموعة الصياغات البيانية، والتداولية، والدلالية، والأسلوبية، بتشكيلاتها المتنوعة ضمن وحدة عضوية متماسكة من جهة؛ كون الصورتين شكلتا جُزءً مُهماً من السياق الثقافي التوثيقي والجمالي التزييني من جهة ثانية.

٩. تفاعل البناء الموحد ما بين المضمون وتشكيلات الصورة الفنية للفناء؛ نظراً لاستعارت المصور المسلم مقارباته البصرية للفناء من الصور الفنية القرآنية والنبوية والإمامية والسياسية والوجدانية.

١٠. تفاعلت الوحدة العضوية في مقاربة الصورة الفنية (البلاغية/البصرية) ومضمونها في بناء جماليتها التقاربية، إذْ إنَّ التصوير البلاغي والبصري للفناء يضم صورة فنية بنائية ظاهرة وصورة فنية بنائية مضمرة ترتبط بالمضمون الذي تم بناؤه بصورة حجاجية.

١١. توخّت الألوان البراقة في التكوينات الزخرفية رسم البعد الروحي للفناء البصري والبلاغي بوصفها مقاربة مثالية مع صورة عالم الآخرة الروحية؛ بحسب توجه الفنان المصور للفناء، فيُنتج أما فناء باتجاه عالم مثالي باقٍ ينتهي بالموت الإرادي، أو فناء باتجاه عالم مادي دنيوي زائل ينتهي بالموت اللاإرادي.

١٢. تتشكل الصورة الفنية بالمفردات الأساس في أي بناء بلاغي أو بصري للفناء؛ عبر مفهوم المقاربة ما بين الصيرورة الزمانية والمكانية البلاغية والإيقاع بالشكل واللون والخط زمانياً.

١٣. الاثراء المعرفي في توليد الصور الفنية للفناء المادي والروحي؛ انتجتها علاقات التشبيه والكناية والمجاز والاستعارة، لموضوعة الفناء وأضفت لها القيمة الجمالية والابداعية، وهو فحوى المقاربة.

١٤.إنَّ توظيف الصور الفنية الإفهامية للفناء في مقولات الإمام علي بن أبي طالب(عَلَيهِ السَّلَام) والتصوير الإسلامي مُرتبطاً بتحسين الخطاب؛ كونها الوسيلة الناجعة لترسيخ المضمون لدى المُخاطب.

١٥.عُدت الصورة الفنية للفناء في مقولات الإمام علي بن أبي طالب(عَلَيهِ السَّلَام) والتصوير الإسلامي بوصفها وسيلة لتعبير المُنشئ من أجل بثها صوب الآخر، فهي بمثابة المُحاكاة للواقع الطبيعي المرئي والحسي المسموع والقرآني المتخيل.

١٦.القيمة الدلالية والمضمونية في مقولات الإمام علي بن أبي طالب(عَلَيهِ السَّلَام) لتجليات صور الفناء الفنية، لا تتحقق إلا في لحظة توظيفه لها –خروجها من مظان القول المستشهد منه إلى مظان القول المستشهد فيه– باستعمال الشاهد الديني والذي تمثلت مقارباته في التصوير الإسلامي.

١٧.امتلك الإمام علي بن أبي طالب(عَلَيهِ السَّلَام) في مقولاته، الآليات الاقناعية وتراوحت بين الجانب اللغوي والجانب البلاغي وكذلك التداولي، وبذلك تنوعت الأفعال الكلامية بموضوعة الفناء ورؤى تصور مقولاتها التي برزت في التصوير الإسلامي.

١٨.لا يمُكن الاستغناء عن الأُطر المكونة للحجاج كالاستدلال والخطابة، لأنه حوار عقلي وبصري يمثل صورة الفناء الفنية، بالأخص في الأمور التي تتطلب جهداً عقلياً؛ لأنّ العملية الحجاجية تتطلب أموراً وألياتٍ تستدعي وسائط أقناعية، من أجل ترسيخ القول الخطابي في المتلقي، إذ ظهرت هذه الوسائل في رسم صورة الفناء البصرية للتصوير الإسلامي.

١٩.تتجلى قصدية الفعل الحجاجي عند تبديل عقيدة المتلقي بتوجيه تصوراته صوب اختيار مُعطيات جديدة بوساطة إجادة وتحسين وتبسيط القول البلاغي لمقولات الإمام علي بن أبي طالب(عَلَيهِ السَّلَام) والبصري الخاص بالتصوير الإسلامي؛ لإقناعه سواء أكان بصورة فنية للفناء ظاهرة أو مضمرة.

٢٠.ان النسبة الكُبرى من قيمة حُجج السُلطة، تكتسب تواجدها من سلطة القائل والمكانة التي يتمتع بها، فأدراك العلاقة بين أطراف الرمز يُمثل قلب الفكرة الحجاجية، ومهمة إيجاد المثل البلاغية للإمام علي بن أبي طالب(عَلَيهِ السَّلام) هي برهانية فكرية في حين مهمة الاستشهاد المرئي للتصوير الإسلامي تكون توضيحية بصرية.

٢١.نالت المقولات الواصفة للفنائية ومعانيه للإمام علي بن أبي طالب(عَلَيهِ السَّلام) قوةً إنجازيّةً بوساطة تأثيرها الفكري، لاتخاذ المواقف أو تغيير الرأي بصياغات حجاجية؛ وتَمّ ذلك بوسيلة النفي والاثبات التي استُعمِلتْ في التصوير الإسلامي.

٢٢.الاستلزام الحواري للصورتين البلاغية للإمام علي بن أبي طالب(عَلَيهِ السَّلام) والبصرية للتصوير الإسلامي مُتصل بالمعنى الدلالي، فالتعبير الواحد يؤدي إلى استلزامات مُتعددة والبحث عن التعبير الاستعاري وعدم الاكتفاء بالمعنى الحرفي والاعتماد على الجانب التأويلي.

٢٣.كان لتوظيف مضموني التناقض والتعارض مع التماثل في القول الشريف للإمام علي بن أبي طالب(عَلَيهِ السَّلام) والتصوير الإسلامي، أثرٌ بالغٌ في إيجاد الحجج المنطقية البلاغية والبصرية.

٢٤.حازت أقوال الإمام علي بن أبي طالب(عَلَيهِ السَّلام) في تصوير الفناء بنهج البلاغة، على منزلة علوية بجعل التأمل يرشح من مفرداته بوصفها دوالاً باتجاه الفناء سواء أكان المادي أو الروحي، لإرشاد ذوي العقول الراجحة لعلة الوجود التي تمثلت مقارباتها بالتصوير الإسلامي عن طريق آليات الصورة البصرية عامة واللون خاصة.

٢٥.استجلاء الحقائق لمعرفة الإمام علي بن أبي طالب(عَلَيهِ السَّلام) المُقترنة باليقين والمُبتعدة عن الظن والتشكيك، للتعامل الواقعي مع المفردة الفنائية في دلالاتها ومعانيها، وهي بذلك تُعطي المتلقي التصور التام حول بنائية الواقع الفاني وما ستؤول إليه مصائر بني البشر والتي تقاربت مع التصوير الإسلامي في صورة الفناء المادي المرتسمة بحتمية الموت.

٢٦.أحدثَ التصوير الفني للفناء في القول الشريف للإمام علي بن أبي طالب(عَلَيهِ السَّلام) تأملاً للظاهر وتأويلاً للباطن؛ لأنه يتصف بالمرونة الفكرية التي تُمكن المتلقي من إعادة الصياغة على وفق نمط

ونسق ابعد من تلك الكلمات المقاربة للفضاء التشكيلي الصوري البلاغي، إذ تقارب مع الشكل واللون والخط والحركة في التصوير الإسلامي.

٢٧.عُد التَّصور الفني للفناء في مقولات الإمام علي بن أبي طالب(عَلَيهِ السَّلَام) والتصوير الإسلامي، سمة بارزة لاتخاذهما التصوير الفني البلاغي والتكويني البنائي قاعدةً اساسية لمحاولتهما الدمج بين التصوير البصري والبلاغي؛ لأنه يمثل تفاعل المتأمل مع المعلومات المطروحة وثباتها في ذهنه.

٢٨.تعاضد انتاج التصوير الفني لمقولات الإمام علي بن أبي طالب(عَلَيهِ السَّلَام) الفنائية في نهج البلاغة، مع ما يطرحه التصوير الإسلامي؛ لبنائهما التأويلي، الأمر الذي يجعل وجه الحقائق مُتجلياً في معنى أساليب البيان والتشكلات البنائية للصورة البصرية والتعويل عليها في تشكيل لون الخطاب البلاغي والبصري.

ثالثاً: التوصيات:

في ضوء النتائج التي تم التوصل إليها من هذه الدراسة توصي الباحثة بما يأتي:

١. استحداث مادة دراسية في معاهد وكليات الفنون الجميلة تُعنى بأساليب رسم الصورة الفنية البلاغية وتمثيلاتها في الفن المرئي بصورة عامة.

٢.تنفيذ أعمال فنية تحمل صيغاً بيانية ظاهرة ومضمرة؛ لنشر الوعي البلاغي المرتبط بتصوير الصورة الفنية البصرية.

٣.نشر الوعي الثقافي والفني بمقاربة الصورة الفنية البلاغية بالبصرية من جهة (المتماسات، المتقاربات، المتوافقات والمتضادات)؛ لتُسهم بشكل فعال بدراسات مستقبلية مبتكرة.

٤.إقامة الورش التثقيفية الفنية المرئية في مجال التعريف بأساليب رسم الصورة الفنية البيانية وتطبيقها بصورة بصرية مرئية، وأثرها وتأثيرها في المجتمع بمشاركة المختصين في علوم الفن والبلاغة على وفق برنامج تتبناه الجهات الأكاديمية والبحثية.

رابعاً: المقترحات:

١. جدلية الفناء والبقاء في التصوير الإسلامي.

٢. مقاربات الارادة الغالبة والمغلوبة بين التصوير الإسلامي والادبي.

٣. صور الحال والمقام ما بين الفن البلاغي والبصري.

٤. جدلية الحضور والغياب بين فن الخطابة البلاغي وفن التصوير البصري.

المصادر، والملاحق

المصادر والمراجع

❖ القرآن الكريم

أولاً: المصادر العربية:

١. xxxxxxx، **الكيتا؛ كتاب الهندوسية المقدس**، ترجمة وتقديم وشرح: ماكن لال راي شودري، مراجعة: محمد حبيب أحمد، سلسلة أديان وكتب مقدسة (١)، دار ومكتبة بيبليون، د.ت.

٢. أ.إ. ريتشارد، **مبادئ النقد الادبي**، ترجمة وتقديم، مصطفى بدوي، مراجعة، لويس عوض، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، مصر، ١٩٦٣.

٣. إبراهيم أبو هنطش، **مبادئ التصميم**، ط٣، دار البركة للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٠.

٤. إبراهيم الأميني، **تزكية النفس وتهذيبها**، ط٥، دار البلاغة للطباعة والنشر، بيروت، ٢٠٠٥.

٥. إبراهيم مرزوق، **موسوعة الزخارف**، ط١، مكتبة ابن سينا للنشر والتوزيع، القاهرة، ٢٠٠٧.

٦. ابن ابي الحديد المعتزلي، **شرح نهج البلاغة**، ج١، ط١، دار الكتاب العربي، بغداد، ٢٠٠٧.

٧. ابن الأثير، **المثل السائر**، ط١، قدمه وعلق عليه: أحمد حوفي وبدوي طبانة، دار النهضة، مصر، د.ت.

٨. ابن سينا، **النجاة في المنطق والالهيات**، دار الجيل للطبع والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٩٢.

٩. ابن طباطبا، **عيار الشعر**، تحقيق: محمد زغلول سلام، توزيع منشأة المعارف، الاسكندرية، ١٩٨٠.

١٠. ابن منظور، **لسان العرب**، المجلد الخامس(غ– ل)، دار المعارف، مصر، د.ت.

١١. أبو الحمد محمود فرغلي، **التصوير الإسلامي؛ نشأته وموقف الإسلام منه وأصوله ومدارسه**، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ١٩٩١.

١٢. ابو العلا عفيفي، **التصوف والثورة الروحية في الاسلام**، دار الشعب للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٣.

١٣. أبو صالح الألفي، **الفن الإسلامي؛ أصوله فلسفته مدارسه**، ط٢، دار المعارف بمصر، القاهرة، ٢٠١٢.

١٤. ابو هلال العسكري، **الصناعتين**، تحقيق: محمد علي البجاوى ومحمد ابو الفضل ابراهيم، نشر مكتبة الحلبي، القاهرة، ١٩٥٢.

١٥. ابي الوليد بن رشد، **تلخيص كتاب ارسطو طاليس في الشعر ويليه جوامع الشعر للفارابي**، تحقيق وتعليق: سالم محمد سليم، دار الكتب، القاهرة، ١٩٧١.

١٦. ابي بكر عبد القاهر بن عبد الرحمن بن محمد الجرجاني، **اسرار البلاغة**، مطبعة دار المدني، القاهرة – جدة، د.ت.

١٧. أبي جعفر محمد بن علي بن الحسين بن بابويه القمي، **معاني الأخبار**، ط١، قدم له: الشيخ حسين الأعلمي، منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، ١٩٧٤.

١٨. ابي حيان التوحيدي، **الامتاع والمؤانسة**، تصحح وضبط وشرح: احمد امين واحمد الزين، دار مكتبة الحياة، بيروت، ١٩٥٣.

١٩. أبي عثمان عمرو بن بحر الجاحظ، **البيان والتبيين**، ج١، ط٧، الناشر مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٩٨.

٢٠. احمد الهاشمي، **جواهر البلاغة؛ في المعاني والبيان والبديع**، تحقيق، يوسف الصميلي، دار ابن خلدون، الاسكندرية، د.ت.

٢١. احمد عبد الكريم، **النظم الايقاعية في جماليات الفن الاسلامي**، ط١، دار أطلس للنشر والانتاج الاعلامي، القاهرة، ٢٠٠٧.

٢٢. أساري فلاح حسن، **اللغة والمعنى في فلسفة لودفيغ فتغنشتاين المتأخرة**، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ٢٠١١.

٢٣. إسماعيل شوقي، **الفن والتصميم**، مطبعة العمرانية، القاهرة، ١٩٩٩.

٢٤. افلاطون، **جمهورية أفلاطون**، ترجمة: حنا خباز، ط١، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ٢٠١٧.

٢٥. كمال الدين ميثم بن علي بن ميثم البحراني، **شرح نهج البلاغة**، ج١-٣، ط١، منشورات الفجر للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، بلا تاريخ.

٢٦. الإمام صلاح الدين التجاني، **الكنز في المسائل الصوفية**، ط٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٨.

٢٧. أمل نصر، **جماليات الفنون الشرقية وأثرها على الفنون الغربية**، وزارة الثقافة، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ٢٠٠٧.

٢٨. **أمير المؤمنين علي بن أبي طالب حياة وسيرة من الولادة في الكعبة المعظمة إلى الشهادة في محراب مسجد الكوفة**، دار الكفيل للطباعة والنشر والتوزيع، كربلاء المقدسة، ٢٠١٤.

٢٩. أندرو إدجار؛ بيتر سيدجويك، **موسوعة النظرية الثقافية، المفاهيم والمصطلحات الأساسية**، ط٢، ترجمة: هناء الجوهري، القاهرة، ٢٠١٤.

٣٠. أنور الرفاعي، **تاريخ الفن عند العرب والمسلمين**، ط٢، دار الفكر، دمشق، ١٩٧٧.

٣١. أوزوالد ديكرو، جان ماري سشايفر، **القاموس الموسوعي الجديد لعلوم اللسان**، ترجمة: منذر عياشي، ط٢، بيروت، ٢٠٠٧.

٣٢. أياد حسين عبد الله الحسيني، **التكوين الفني للخط العربي وفق أسس التصميم**، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٢.

٣٣. اياد حسين عبد الله، **فن التصميم، الفلسفة، النظرية، التطبيق**، ج٣، دائرة الثقافة والاعلام، الشارقة، ٢٠٠٨.

٣٤. ايمن امين عبد الغني، **الكافي في البلاغة؛ البيان والبديع والمعاني**، دار التوفيقية للتراث، القاهرة، ٢٠١١.

٣٥. ايناس حسني، **أثر الفن الاسلامي على التصوير في عصر النهضة**، ط١، دار الجيل للنشر والطباعة والتوزيع، بيروت، ٢٠٠٥.

٣٦. باقر شريف القرشي، **شرح أدعية الإمام أمير المؤمنين (ع)**، ط٤، دار المعروف- مؤسسة الإمام الحسين (ع) لإحياء تراث أهل البيت، النجف الأشرف، ٢٠١١.

٣٧. بدوي طبانة، **النقد الأدبي عند اليونان**، دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٨.

٣٨. ______، **معجم البلاغة العربية**، ط٣، دار المنارة للنشر والتوزيع- دار الرفاعي للطباعة والنشر والتوزيع، الرياض، ١٩٨٨.

٣٩. برتيل مالبرج، **مدخل إلى اللسانيات**، ط١، ترجمة: السيد عبد الظاهر، المركز القومي للترجمة، القاهرة، ٢٠١٠.

٤٠. بشر فارس، **سر الزخرفة الاسلامية**، مطبعة المعهد الفرنسي للآثار الشرقية، القاهرة، ١٩٥٢.

٤١. بلال موسى بلال العلي، **قصة الرمز الديني؛ دراسة حول الرموز الدينية ودلالاتها في الشرق الادنى القديم والمسيحية والاسلام وما قبله**، اصدارات مركز الدراسات والوثائق، رأس الخيمة، ٢٠١٢.

٤٢. بلقيس محسن هادي، **تاريخ الفن العربي الاسلامي**، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، جامعة بغداد، بغداد، ١٩٩٠.

٤٣. بن هدي زين العابدين، **ترجمة الرموز الدينية**، ط٢، معهد الترجمة، الجزائر، ٢٠١٦.

٤٤. بول آرون- دينيس سان- جاك آلان فيالا، **معجم المصطلحات الأدبية**، ترجمة: محمد حمود، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت،٢٠١٢.

٤٥. بيتر فارب، **بنو الإنسان**، ترجمة: زهير الكومي، ع(٦٧)، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٨٣.

٤٦. ثروت عكاشة، **القيم الجمالية في العمارة الاسلامية**، دار المعارف، القاهرة، ١٩٨١.

٤٧. ________، **موسوعة التصوير الاسلامي**، ط١، مكتبة لبنان ناشرون، بيروت، ٢٠٠١.

٤٨. الجاحظ، **الحيوان**، ج٣، تحقيق وشرح: عبد السلام هارون، منشورات مصطفى البابي الحلبي، القاهرة، ١٩٣٨.

٤٩. جاك أومون، **الصورة**، ط١، ترجمة: ريتا الخوري، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠١٣.

٥٠. جان ماري كلينكتبرغ، **الوجيز في السيمائية العامة**، ط١، ترجمة: جمال حضري، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ٢٠١٥.

٥١. جعفر حسن الشكرجي، **دراسات في الميتافيزيقيا والنفس**، مكتبة الأندلس، ليبيا، ٢٠٠٢.

٥٢. جعفر نقدي "ره"، **غزوات أمير المؤمنين علي بن أبي طالب (ع) أو اشعة الأنوار في فضل حيدر الكرار**، ط١، منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، ١٩٩٢.

٥٣. جلال الدين محمد بن عبد الرحمن بن عمر بن احمد بن محمد، **الايضاح في علوم البلاغة؛ (المعاني والبيان والبديع)**، ط١، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٣.

٥٤. جماعة من كبار اللغويين العرب، **المعجم العربي الأساسي**، المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم، لاروس، ١٩٨٩.

٥٥. جواد الزيدي، **بنية الإيقاع في التكوينات الخطية**، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٨.

٥٦. جورج قنواتي، **الفلسفة وعلم الكلام والتصوف**، مجلة تراث الاسلام، الكويت،١٩٨٨.

٥٧. جورج مونان، **معجم اللسانيات**، ط١، ترجمة: جمال الحضري، مجد المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ٢٠١٢.

٥٨. جيرالد برنس، **المصطلح السردي (معجم مصطلحات)**، تر: عابد خزندار، ط١، المشروع القومي للترجمة، ع (٣٦٨)، القاهرة، ٢٠٠٣.

٥٩. جيوفري ليتش، **مبادئ التداولية**، ترجمة: عبد القادر قنيني، أفريقيا الشرق، المغرب، ٢٠١٣.

٦٠. حسن الباشا، **التصوير الإسلامي في العصور الوسطى**، دار النشر، القاهرة، ١٩٥٩.

٦١. ________، **فن التصوير في مصر الإسلامية**، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٦٦.

٦٢. ________، **مدخل إلى الآثار الإسلامية**، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٩٠.

٦٣. حسن فتحي، حول جماليات الفضاء، مقالة منشورة في **كتاب جماليات الفنون**، ط٢، دار قرطبة، ١٩٨٨.

٦٤. حسن محمد حسن، **الأصول الجمالية للفن الحديث**، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٩٨.

٦٥. حسنى عبد الجليل يوسف، **علم البيان بين القدماء والمحدثين؛ دراسة نظرية تطبيقية**، دار الوفاء، الاسكندرية، ٢٠٠٧.

٦٦. حسين بن عبد الله أبن سينا، **الشفاء؛ المنطق**، ٩- الشعر؛ الفصل الثالث، الدار المصرية للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٦.

٦٧. حسين عبد الله، **فن التصميم، الفلسفة، النظرية، التطبيق**، ج٣، دائرة الثقافة والاعلام، الشارقة، ٢٠٠٨.

٦٨. حسين مظاهري، **جهاد النفس**، ج٢، ط١، ترجمة: لجنة الهدى، دار المحجة البيضاء- دار الرسول الاكرم، بيروت، ١٩٩٣.

٦٩. حيدر عبد الامير رشيد الخزعلي، **اليسير من فقه التصوير**، دار المرتضى، بغداد، ٢٠١٤.

٧٠. ________________، **فطرية التجريد في الزخرفة الاسلامية**، ط١، دار الوفاء للطباعة والنشر والتوزيع، د.ت، ٢٠١٧.

٧١. دافيد فيكتروف، **الإشهار والصورة صورة الإشهار**، ط١، ترجمة وتقديم: سعيد بنكراد، منشورات ضفاف، منشورات الاختلاف، الرياض- بيروت- الجزائر، ٢٠١٥.

٧٢. دانيال تشاندلر، **أسس السيميائية**، ط١، ترجمة: طلال وهبه، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠٠٨.

٧٣. ديتش ديفيد ديتش، **مناهج النقد الأدبي**، ترجمة: محمد نجم، دار صادر، بيروت، ١٩٦٧.

٧٤. راجح عبد الحميد الكردي، **نظرية المعرفة بين القرآن والفلسفة**، مكتبة المؤيد، الرياض، ١٩٩٢.

٧٥. راوية عبد المنعم عباس، **القيم الجمالية**، دار المعرفة الجامعية، الإسكندرية، ١٩٨٧.

٧٦. ربيع حامد خليفة، **فن التصوير عند الاتراك الاويغور؛ وأثره على التصوير الاسلامي**، ط١، دار طيبة للطباعة، القاهرة، ١٩٩٦.

٧٧. رشيد الراضي، **المظاهر اللغوية للحجاج؛ مدخل الى الحجاجيات اللسانية**، ط١، المركز الثقافي العربي–الدار البيضاء، المغرب، ٢٠١٤.

٧٨. رضا الصدر، **خليفة النبي (ص) ويوم الإنسانية**، ط١، دار الرسول الأكرم (ص) طباعة ونشر وتوزيع، بيروت، ٢٠٠٨.

٧٩. روبرت جيلام سكوت، **أسس التصميم**، ترجمة: محمد محمود يوسف وعبد الباقي محمد إبراهيم، ط١، دار نهضة مصر للطباعة والنشر، القاهرة، ١٩٦٨.

٨٠. روز غريب، **النقد الجمالي وأثره في النقد العربي**، دار الفكر العربي للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٣.

٨١. زكي محمد حسن، **فنون الاسلام**، دار الفكر العربي، القاهرة، ١٩٨٠.

٨٢. __________، **التصوير في الإسلام عند الفرس**، مؤسسة هنداوي للتعليم والثقافة، القاهرة، ٢٠١٣.

٨٣. سامي جواد كاظم، **لا تقرأني قراءة سطحية**، ط٢، إصدارات العتبة الحسينية المقدسة، قسم الإعلام، شعبة النشر، د.ت.

٨٤. سامي رزق، **التذوق الفني والتنسيق الجمالي؛ دراسة في سايكولوجية التذوق الفني**، عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٠.

٨٥. سامية الدريدي، **الحِجاج في الشعر العربي؛ بنيته واساليبه**، ج١، ط٢، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠١١.

٨٦. السكاكي، **مفتاح العلوم**، ط١، دراسة وتحقيق: أكرم عثمان يوسف، مطبعة الحلبي، القاهرة، ١٩٣٧.

٨٧. سيد عبد الله شبر، **تفسير الميزان**، مؤسسة دار الهجرة، إيران، ٢٠٠١.

٨٨. السيد محسن الأمين، **قبس من سيرة المعصومين عربي– إنكليزي– فارسي– أردو**، ط١، ٢٠٠٩.

٨٩. شيرين إحسان شيرزاد: **مبادئ في الفن والعمارة**، مطبعة الأديب البغدادية، بغداد، ١٩٨٥.

٩٠. شيلا بلير وجونثان بلوم، **الفن والعمارة الإسلامية (١٢٥٠– ١٨٠٠)**، ترجمة: وفاء عبد اللطيف زين العابدين، ط١، أبو ظبي، إصدارات دار الكتب الوطنية، ٢٠١٢.

٩١. صباح عباس عنوز، **إعجازية التكوين الاسلوبي في النص القرآني؛ ومهمتا البيان التفسيرية والتأويلية**، المركز الاسلامي الثقافي، لبنان، ٢٠١٧.

٩٢. صباح عباس عنوز، **الاداء البياني في لغة الحديث الشريف**، دار الضياء، النجف، ٢٠١٤.

٩٣. ـــــــــــــــ، **الصورة الفنية بين حسيتها وإيقاع المعنى؛ دراسة نقدية تطبيقية**، ط١، دار السلام، بيروت، ٢٠١٠.

٩٤. ـــــــــــــــ، **إيماءة الهمس؛ دراسات نقدية تطبيقية**، ط١، التميمي للنشر والتوزيع، النجف الاشرف، ٢٠١٢.

٩٥. ـــــــــــــــ، **نهج البلاغة صوت الحقيقة؛ دراسة اثباتهُ في ضوء النص النقلي وماهية المنجز الفني**، ط١، اصدار مؤسسة علوم نهج البلاغة/العتبة الحسينية المقدسة، كربلاء، د.ت.

٩٦. ـــــــــــــــ، **الأداء البلاغي في الحديث الشريف**، مطبعة شركة المارد، النجف الاشرف، ٢٠١٨.

٩٧. صلاح الدين التجاني، **الكنز في المسائل الصوفية**، ط٢، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٨.

٩٨. صلاح الدين زرال، **الظاهرة الدلالية عند علماء العربية القدامى حتى نهاية القرن الرابع الهجري**، ط١، الدار العربية للعلوم ناشرون– منشورات الاختلاف، بيروت– الجزائر، ٢٠٠٨.

٩٩. صلاح فضل، **صور القراءة وأشكال التخيل**، ج١–٢، دار الكتاب المصري، دار الكتاب اللبناني، القاهرة– بيروت، ٢٠٠٧.

١٠٠. طوني بينيت– لورانس غروسبيرغ– ميغان موريس، **مفاتيح اصطلاحية جديد؛ معجم مصطلحات الثقافة والمجتمع**، ط١، ترجمة: سعيد الغانمي، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠١٠.

١٠١. عباس ارحيلة، **البحوث الاعجازية والنقد الادبي الى نهاية القرن الرابع الهجري**، ط١، دار اليمامة للنشر والاعلام، مراكش، ١٩٩٧.

١٠٢. عباس القمي، **مفاتيح الجنان**، مؤسسة الاندلس للمطبوعات، بيروت- النجف الاشرف، د.ت.

١٠٣. عباس علي الفحام، **التصوير الفني في خطب الإمام علي عليه السلام**، ط١، مؤسسة دار الصادق الثقافية، العراق-الحلة، ٢٠١١.

١٠٤. ـــــــــــــ، **بلاغة النهج في نهج البلاغة**، ط١، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠١٢.

١٠٥. عباس يوسف الحداد، **العذل الديني والمعرفي في الشعر الصوفي**، ط٢، دار الحوار للنشر والتوزيع، سورية، ٢٠٠٩.

١٠٦. عبد الأعلى السبزواري، **العرفان من مواهب الرحمن**، ط١، دار الإرشاد للطباعة والنشر والتوزيع، النجف الأشرف، بيروت، ٢٠١٦.

١٠٧. عبد الأعلى السبزواري، **تفسير مواهب الرحمن في تفسير القرآن**، ج١، مطبعة نكين، قم المقدسة، ٢٠١٠.

١٠٨. عبد الحميد عبد الواحد، **الكلمة في اللسانيات الحديثة**، قرطاج للنشر والتوزيع، تونس، ٢٠٠٧.

١٠٩. عبد الرحمن بدوي، **موسوعة الفلسفة**، ج١، ط٢، الناشر ذوي القربي، قم، ١٤٢٩.

١١٠. عبد العالي معزوز، **فلسفة الصورة؛ الصورة بين الفن والتواصل**، افريقيا الشرق، المغرب، ٢٠١٤.

١١١. عبد الفتاح رياض، **التكوين في الفنون التشكيلية**، دار النهضة العربية، القاهرة، ١٩٧٤.

١١٢. عبد القادر فيدوح، **فلسفة التصوف**، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٧.

١١٣. ـــــــــــــ، **الاتجاه النفسي في النقد العربي**، ط١، دار الكتاب العربي، دمشق، ١٩٩٢.

١١٤. عبد الكريم الجيلي، **الإنسان الكامل في معرفة الأواخر والأوائل**، ج١، تقديم وتعليق، عاصم إبراهيم، د. ت، القاهرة، ١٩٦٣.

١١٥. عبد اللطيف سلمان، **تاريخ الفن الاسلامي**، منشورات جامعة دمشق، دمشق، ٢٠١١.

١١٦. عبد المنعم الحفني، **المعجم الشامل لمصطلحات الفلسفة**، ط٣، مكتبة مدبولي، القاهرة، ٢٠٠٠.

١١٧. عبد الهادي عدلي محمد، **مبادئ التصميم واللون**، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٦.

١١٨. عزام البزاز، **إلى التصميم**، د.م، بغداد، ١٩٩٧.

١١٩. ______، **تصميم التصميم**، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٢.

١٢٠. ______، **التصميم حقائق وفرضيات**، ط١، المؤسسة العربية للدراسات والنشر- دار الفارس للنشر والتوزيع، بيروت- الأردن، ٢٠٠١.

١٢١. عفيف البهنسي، **الجمالية الإسلامية في الفن الحديث**، ط١، دار الكتاب العربي – دار الوليد، القاهرة – دمشق، ١٩٩٨.

١٢٢. ________، **فلسفة الفن عند التوحيدي**، دار الفكر، دمشق،١٩٨٧.

١٢٣. عفيف البهنسي، **جمالية الفن العربي**، سلسلة عالم المعرفة، ع (١٤)، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٧٩.

١٢٤. علاء الدين علي المتقي بن حسام الدين الهندي، **كنز العمال؛ في سنن الاقوال والافعال**، ج٣، تحقيق: محمود عمر الدمياط، دار الكتب العلمية، بيروت، ٢٠٠٨.

١٢٥. عمر اوكان، **اللغة والخطاب**، ط١، افريقيا الشرق، المغرب، ٢٠٠١.

١٢٦. عياض عبد الرحمن امين، **مفهوم اللون ودلالاته في الدراسات التاريخية**، الموسوعة الثقافية، ع (٨٠)، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٩.

١٢٧. ____________، **دلالات اللون في الفن العربي الاسلامي**، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٣.

١٢٨. غادة الإمام، **جاستون باشلار؛ جماليات الصورة**، ط١، التنوير للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، ٢٠١٠.

١٢٩. غازي يموت، **علم اساليب البيان**، ط١، دار الاصالة، بيروت، ١٩٨٣.

١٣٠. غيورغي غاتشف، **الوعي والفن؛ دراسات في تاريخ الصورة الفنية**، ترجمة: نوفل نيوف، ع (١٤٦)، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٩٠.

١٣١. فرانك نوفو، **قاموس علوم اللغة**، ط١، ترجمة: صالح الماجري، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠١٢.

١٣٢. فريق انتروفرن، **التحليل السيميائي للنصوص؛ مقدمة نظرية تطبيق**، ترجمة: حبيبة جرير، دار نينوى للدراسات والنشر والتوزيع، دمشق، ٢٠١٢.

١٣٣. فوزي زيادين، اسلوب التصوير الآثاري عند الروم البيزنطنيين وعند الامويين، جزء من كتاب **(الامويون؛ نشأة الفن الاسلامي)**، سلسلة متحف بلا حدود العالمية- فينا- النمسا وإلكيتا، المؤسسة العربية للدراسات والنشر- بيروت، ٢٠٠٠.

١٣٤. قاسم جليل الحسيني، **تداولية المقاربات الصوفية في الخطاب البصري**، دار المنهجية للنشر والتوزيع، الاردن،١٩٩٤.

١٣٥. قصي الحسين، **أنثرويولوجية الأدب، دراسة الآثار الأدبية على ضوء علم الإنسان**، ط١، دار ومكتبة الهلال، بيروت، ٢٠٠٩.

١٣٦. كاتي وايلز، **معجم الأسلوبيات**، ط١، ترجمة: خالد الأشهب، المنظمة العربية للترجمة، بيروت، ٢٠١٤.

١٣٧. الكسندر بابادوبولو، **جمالية الرسم الاسلامي**، نشر وتوزيع مؤسسات عبد الكريم بن عبد الله، تونس، ١٩٧٩.

١٣٨. كلود ليفي شتراوس، **الاناسة البنيانية**، ترجمة: حسن قبيسي، ط١، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء- بيروت،١٩٩٥.

١٣٩. كمال الزماني، **حجاجية الصورة في الخطابة السياسية لدى الامام علي رضي الله عنه**، ط١، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠١٢.

١٤٠. كمال عيد، **فلسفة الأدب والفن**، الدار العربية للكتاب، ليبيا – تونس، ١٩٧٨.

١٤١. كمال محيي الدين حسين، **مسائل في الفن التشكيلي؛ (من الفن البدائي الى الفن المعاصر)**، منشورات اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ١٩٩٧.

١٤٢. كمال مصطفى شاكر، **مختصر تفسير الميزان للعلامة الطباطبائي**، ط٤، طليعة النور، قم، ١٤٣٠ هـ.

١٤٣. لاهاي عبد الحسين، **الملاح الاجتماعية في أعمال عدد من الفلاسفة المسلمين (الكندي، الفارابي، الغزالي، ابن باجه، ابن طفيل، ابن رشد)**، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ٢٠٠٦.

١٤٤. م روزنتال، ب ويودين، **الموسوعة الفلسفية**، ترجمة: سمير كرم، ط٥، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، ١٩٨٥.

١٤٥. م. س. ديماند، **الفنون الإسلامية**، ترجمة: أحمد محمد عيسى، ط٢، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٥٨.

١٤٦. المجلسي، **بحار الأنوار**، تحقيق: عبد الرحيم الرباني الشيرازي، ط٣، ج ١٧، مؤسسة الوفاء، بيروت،١٩٨٣.

١٤٧. مجموعة من الباحثين، **قضايا النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق**، ندوة الصورة والخطاب، عالم الكتب الحديث، الأردن، ٢٠٠٩.

١٤٨. مجموعة من اللغوين، **المنجد في اللغة والإعلام**، طبعة جديدة منقحة، ط٢٨، دار المشرق، بيروت، ٢٠٠٠.

١٤٩. مجموعة مؤلفين، **الحِجَاج مفهومه ومجالاته؛ دراسات نظرية وتطبيقية في البلاغة الجديدة**، اعداد: حافظ اسماعيلي علوي، ج١، ط١، عالم الكتب الحديث للنشر والتوزيع، اربد، ٢٠١٠.

١٥٠. محمد احمد قاسم ومحي الدين ديب، **علوم البلاغة (البديع والبيان والمعاني)**، المؤسسة الحديثة للكتاب، لبنان، ٢٠٠٣.

١٥١. محمد الريشهري، **ميزان الحكمة**، ج٤، مؤسسة دار الحديث للطباعة والنشر، قم المقدسة، ١٣٧٩هـ.

١٥٢. محمد بن حسين الشريف الرضي، **المجازات النبوية**، التصحيح، مهدي هوشمند، مؤسسة دار الحديث للطباعة والنشر، قم المقدسة،١٤٢٢هـ.

١٥٣. محمد بن حسين الشريف الرضي، **المجازات النبوية**، تحقيق وشرح: طه محمد الزيني، منشورات مكتبة بصيرتي، قم، د.ت.

١٥٤. محمد جواد مغنية، **فلسفة الأخلاق في الإسلام**، ط١، الناشر بيك فدك، إيران،١٩٩٢.

١٥٥. محمد حسين علي الصغير، **الإمام علي عليه السلام قيادته سيرته في ضوء المنهج التحليلي**، مؤسسة العارف للمطبوعات، بيروت، ٢٠٠٢.

١٥٦. محمد رضا المظفر، **عقائد الأمامية**، ط١٠، مؤسسة الوفد للمطبوعات، ٢٠١٤.

١٥٧. محمد رضا مبارك، **اللغة الشعرية في الخطاب النقدي العربي**، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٣.

١٥٨. محمد طاهر درويش، **الخطابة في صدر الاسلام**، ج١، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٥.

١٥٩. محمد عبد العزيز مرزوق، **الفنون الزخرفية الإسلامية في العصر العثماني**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧٤.

١٦٠. محمد عبد الله الدرايسة وعدلي محمد عبد الهادي، **الزخرفة الإسلامية**، ط١، مكتبة المجتمع العربي للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٩.

١٦١. محمد عبد المطلب، **البلاغة العربية قراءة اخرى**، ط١، الشركة المصرية العالمية للنشر، بيروت، ١٩٩٧.

١٦٢. محمد عطية، **القيم الجمالية في الفنون التشكيلية**، ط١، دار الفكر العربي، القاهرة، ٢٠٠٠.

١٦٣. محمد غنيمي هلال، **النقد الادبي الحديث**، دار الثقافة ودار العودة، بيروت، ١٩٧٣.

١٦٤. ـــــــــــــــ، **النقد الادبي الحديث**، دار العودة، بيروت، ١٩٧٣.

١٦٥. محمد فتحي عبد الله وآخرون، **موسوعة الأخلاق**، سلسلة الموسوعات الإسلامية المتخصصة (١١)، تقديم: محمد عبد الفضيل القوصي، المجلس الاعلى للشئون الاسلامية، القاهرة، ٢٠١٢.

١٦٦. محمد كاظم القزويني، **الامام علي من المهد الى اللحد**، ط٢، مؤسسة النور للمطبوعات، بيروت، ١٩٩٣.

١٦٧. محمد مهدي النراقي، **جامع السعادات**، ج ٣، مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، د.ت.

١٦٨. محمود أبو هنطش، **مبادئ التصميم**، ط٤، دار البركة للنشر والتوزيع، عمان، ٢٠٠٠.

١٦٩. محيي الدين طالو، **الفنون الزخرفية**، ج١، دار دمشق للطباعة والصحافة والنشر، دمشق، ٢٠٠٠.

١٧٠. مراد وهبه، **المعجم الفلسفي**، دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٩٨م.

١٧١. **المعجم العلمي للمعتقدات الدينية**، تعريب وتحرير: سعد الفيشاوي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ٢٠٠٧.

١٧٢. مقالة في قوانين صناعة الشعراء، **ضمن كتاب فن الشعر لأرسطو طاليس**، ترجمة وتحقيق: عبد الرحمن بدوي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، ١٩٥٣.

١٧٣. **نهج البلاغة للشريف الرضي**، تحقيق: الشيخ محمد عبده، ج١-٤، الدار الاسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، د.ت.

١٧٤. مهدي العطار، **محاضرات أخلاقية**، مراجعة وتقديم: محمد سليمان، المركز الثقافي للنشر والتوزيع، بيروت، ٢٠٠٣.

١٧٥. ميثم الجنابي، **حكمة الروح الصوفي**، ط١، دار ميزوبوتاميا للطباعة والنشر والتوزيع، بغداد، ٢٠١٨.

١٧٦. الميرزا حسين النوري، **مستدرك الوسائل ومستنبط المسائل**، ج ١١، ط٢، مؤسسة آل البيت عليهم السلام لإحياء التراث، قم المقدسة، ١٩٨٨.

١٧٧. ناثان نوبلر، **حوار الرؤية**، ترجمة: فخري خليل، دار المأمون للترجمة والنشر، بغداد، ١٩٨٨.

١٧٨. نبيل رشاد نوفل، **العلاقات التصويرية؛ بين الشعر العربي والفن الاسلامي**، توزيع منشأة المعارف، الاسكندرية، ١٩٩٣.

١٧٩. نجيب اصليوة حيدو، **فلسفة الصورة في السينما الامريكية المعاصرة؛ التمثلات البنائية وتحولات العلامة لإنتاج الدلالة**، ط١، بيت الكتاب السومري، بغداد، ٢٠١٦.

١٨٠. نصيف جاسم محمد، **فلسفة التصميم بين النظرية والتنظير**، وزارة الاعلام، بغداد، ٢٠٠٢.

١٨١. نظلة أحمد نائل الجبوري، **خصائص التجربة الصوفية في الإسلام**، ط١، بيت الحكمة، بغداد، ٢٠٠١.

١٨٢. نعيم اليافي، **مقدمة لدراسة الصورة الفنية**، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، ١٩٨٢.

١٨٣. **نهج البلاغة**، تحقيق: الشيخ محمد عبده، ج٤، دار المعرفة للطباعة والنشر، بيروت، د.ت.

١٨٤. **نهج البلاغة، خطب، رسائل، كلام، وصايا، عهود، حكم، ومواعظ**، ج١-٤، ط١، شرح: علي محمد علي دخيل، العتبة الكاظمية المقدسة، ٢٠١٢.

١٨٥. هادي سعدون هنون، **التصوير الفني في خطب المسيرة الحسينية؛ من مكة الى المدينة**، مكتبة الروضة الحيدرية، النجف الاشرف، ٢٠١٢.

١٨٦. وسماء حسن الاغا، **التكوين وعناصره التشكيلية والجمالية؛ في منمنمات يحيى بن محمود بن يحيى الواسطي**، ط١، دار الشؤون الثقافية العامة- افاق عربية، بغداد، ٢٠٠٠.

١٨٧. يا.اي.ايسبورغ، **موسوعة نظرية الأدب؛ إضاءة تاريخية على قضايا أساسية، الصورة، المنهج**، الطبع المتفرد، م٢، القسم الثاني، ترجمة: جميل نصيف التكريتي، دار الشؤون الثقافية العامة، بغداد، ١٩٩٣.

١٨٨. يوسف كرم، **الطبيعة وما بعد الطبيعة**، دار المعارف بمصر، القاهرة، ١٩٦٦.

١٨٩. يونس رمضان، **بغية الطالب في معرفة علي بن أبي طالب (ع)**، ط١، منشورات مؤسسة الأعلمي للمطبوعات، بيروت، ١٩٩٣.

ثانياً: **الر سائل والاطاريح الجامعية**:

١٩٠. عباس جاسم حمود الربيعي، **الشكل والحركة والعلاقات الناتجة في العمليات التصميمية ثنائية الابعاد؛ دراسة تحليلية**، اطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ١٩٩٩.

١٩١. عبد الرضا بهية داود: **بناء قواعد لدلالات المضمون في التكوينات الخطية**، أطروحة دكتوراه غير منشورة، جامعة بغداد، كلية الفنون الجميلة، ١٩٩٧، ص١٦٥.

ثالثاً: الدوريات والنشريات:

١٩٢. سردار أصلاني وآخرون، **الرمز والاسطورة والصورة الرمزية في ديوان ايليا أبي ماضي**، مجلة الجمعية العلمية الايرانية للغة العربية وآدابها، مجلة فصلية محكمة، ع٢١، طهران، ٢٠١١.

١٩٣. مطاع صفدي، **مجلة الفكر العربي المعاصر**، مركز الإنماء القومي، السنة الثامنة والعشرين، بيروت– باريس، شتاء٢٠٠٧.

رابعاً: المصادر الأجنبية والفارسية:

194. College، John Jay and the Graduate Center: **A history of Western Art**، Previous source، 2004.

195. D.A L.: **Design Basics**، San Francisco, California, 1984.

196. France, H Eemeren**, Van and Grootendorst**, A Systematic Theory of Argumentation, Cambridge University Press, 1st published, 2004.

197. **Mahmoud Farshchion**, Yassavoli publications, Iran، 2014.

198. **A collection of Mahmoud Farshchion**, Direction Manager: Nasser and Ehsan Mirbagheri, Gooya House of Cultureand Art, Iran, 2012.

199. Cooper, Jand: **Measurement and analysis**, 5th ed., halt Rinehart and Winton, New York, 1963.

200. Ober, Richard, L. and al: **Systematic Observe atonal of teaching**, an introduction Analyses of instrumental starleye Appeal Englewood cliffs, H, Tprentico – Hall, 1971.

٢٠١. **شاهكارهاى نگارگرى إيران**، چاپ اول، ناشر: موسسه توسعه هنرهاى تجسمى معاصر وموزه هنرهاى معاصر تهران، تهران، ١٣٨٤.

خامساً: الانترنت:

202. http://www.discover-syria.com.

203. http://www.palestinapedia.net.

204. http://www.maaber.org/issue_june06/lookout2.htm.

ملحق رقم(١)

قائمة النصوص الادبية في نهج البلاغة التي تحوي كلمة (الفناء) بشكل صريح

ت	النصوص الادبية التي تحوي كلمة **الفناء** بشكل صريح	اسم الخطبة ورقمها	عدد الكلمة	رقم الصفحة
١	وَإِنَّ الْقُرآنَ ظَاهِرُهُ أَنِيقٌ، وَبَاطِنُهُ عَمِيقٌ، لاَ **تَفْنَى** عَجَائِبُهُ، وَلاَ تَنْقَضِي غَرَائِبُهُ، وَلاَ تُكْشَفُ الظُّلُمَاتُ إلاَّ بِهِ.	ومن كلام له (عَليهِ السَّلام) في ذم اختلاف العلماء في الفتيا	١	٤٣
٢	وَالدُّنْيَا دَارٌ مُنِيَ لَهَا **الْفَنَاءُ**، وَلِأَهْلِهَا مِنْهَا الْجَلاَءُ، وَهِيَ حُلْوَةٌ خَضْرَةٌ، وَقَدْ عَجِلَتْ لِلطَّالِبِ، وَالْتَبَسَتْ بِقَلْبِ النَّاظِرِ، فَارْتَحِلُوا مِنْهَا بِأَحْسَنِ مَا بِحَضْرَتِكُمْ مِنَ الزَّادِ	٤٥- و من خطبة له(عَليهِ السَّلام) وهو بعض خطبة طويلة خطبها يوم الفطر؛ وفيها يحمد الله و يذم الدنيا	١	٧٣
٣	أَلاَ وَإِنَّ الدُّنْيَا قَدْ تَصَرَّمَتْ وَآذَنَتْ بِوَداع، وَتَنَكَّرَ مَعْرُوفُهَا، وَأَدْبَرَتْ حَذَّاءَ، فَهِيَ تَحْفِزُ **بِالْفَنَاءِ** سُكَّانَهَا، وَتَحْدُو بِالْمَوْتِ جِيرَانَهَا، وقد أَمَرَّ مِنْها مَا كَانَ حُلْواً، وَكَدِرَ مِنْهَا ما كَانَ صَفْواً	٥٢- و من خطبة له(عَليهِ السَّلام) وهي في التزهيد في الدنيا و ثواب الله للزاهد و نعم الله على الخالق	١	٧٨
٤	مَا أَصِفُ مِنْ دَارٍ أَوَّلُهَا عَنَاءٌ، وَآخِرُهَا **فَنَاءٌ** فِي حَلاَلِهَا حِسَابٌ، وَفِي حَرَامِهَا عِقَابٌ مَنِ اسْتَغْنَى فِيهَا فُتِنَ، وَمَنِ افْتَقَرَ فِيهَا حَزِنَ	٨٠- و من كلام له(عَليهِ السَّلام) في صفة الدنيا	١	١٠٢-١٠٣
٥	وَكذلِكَ الْخَلَفُ يعقُبِ السَّلَفِ، لا تُقْلِعُ الْمَنِيَّةُ اخْتِرَاماً، وَلاَ يَرْعَوِي الْبَاقُونَ اجْتِرَاماً، يَحْتَذُونَ مِثَالاً، وَيَمْضُونَ أَرْسَالاً، إِلَى غَايَةِ الانْتِهَاءِ، وَصَيُّورِ **الْفَنَاءِ**. فَهَلْ يَنْتَظِرُ أَهْلُ بَضَاضَةِ الشَّبَابِ إِلاَّ حَوَانِيَ الْهَرَمِ، وَأَهْلُ غَضَارَةِ الصِّحَّةِ إِلَّا نَوَازِلَ السَّقَمِ، وَأَهْلُ مُدَّةِ الْبَقَاءِ إِلَّا آونَةَ **الْفَنَاءِ**، مَعَ قُرْبِ الزِّيَالِ، وَأُزُوفِ الانْتِقَالِ، وَعَلَزِ الْقَلَقِ، وَأَلَمِ الْمَضَضِ، وَغُصَصِ الْجَرَضِ، وَتَلَفُّتِ الاِسْتِغَاثَةِ بِنُصْرَةِ الْحَفَدَةِ، وَالاَقْرِبَاءِ، وَالاَعِزَّةِ وَالْقُرَنَاءِ.	٨١- و من خطبة له(عَليهِ السَّلام) وهي من الخطب العجيبة وتسمى الغراء	٢	١٠٥ ١٠٩-١١٠
٦	عِبَادَ اللّهِ! أُوصِيكُمْ بِالرَّفْضِ لِهذِهِ الدُّنْيَا، التَّارِكَةِ لَكُمْ وَإِنْ	٩٧- و من خطبة	١	١٦٠-

	لَمْ تُحِبُّوا تَرْكَهَا،... فَإِنَّ عِزَّهَا وَفَخْرَهَا إِلَى انْقِطَاعٍ، وَإِنَّ زِينَتَهَا وَنَعِيمَهَا إِلَى زَوَالٍ، وَضَرَّاءَهَا وَبُؤْسَهَا إِلَى نَفَادٍ، وَكُلُّ مُدَّةٍ فِيهَا إِلَى انْتِهَاءٍ، وَكُلُّ حَيٍّ فِيهَا إِلَى **فَنَاءٍ**.	له(عَلَيهِ السَّلام) في التزهيد من الدنيا		١٦١
٧	اجْتَمَعَتْ عَلَيْهِمْ سَكْرَةُ الْمَوْتِ وَحَسْرَةُ الْفَوْتِ، فَفَتَرَتْ لَهَا أَطْرَافُهُمْ، وَتَغَيَّرَتْ لَهَا أَلْوَانُهُمْ، ثُمَّ ازْدَادَ الْمَوْتُ فِيهِمْ وُلُوجاً، فَحِيلَ بَيْنَ أَحَدِهِمْ وَبَيْنَ مَنْطِقِهِ، وَإِنَّهُ لَبَيْنَ أَهْلِهِ يَنْظُرُ بِبَصَرِهِ، وَيَسْمَعُ بِأُذُنِهِ، عَلَى صِحَّةٍ مِنْ عَقْلِهِ، وَبَقَاءٍ مِنْ لُبِّهِ، يُفَكِّرُ فِيمَ **أَفْنَى** عُمْرَهُ، وَفِيمَ أَذْهَبَ دَهْرَهُ، وَيَتَذَكَّرُ أَمْوَالاً جَمَعَهَا، أَغْمَضَ فِي مَطَالِبِهَا	١٠٧- ومن خطبة له (عَلَيهِ السَّلام)	٢	١٨٢
	وَأَمَّا أَهْلُ الْمَعْصِيَةِ فَأَنْزَلَهُمْ شَرَّ دَار، وَغَلَّ الاْيْدِي إِلَى الاْعْنَاقِ، وَقَرَنَ النَّوَاصِيَ بِالاْقْدَامِ، وَأَلْبَسَهُمْ سَرَابِيلَ الْقَطِرَانِ، وَمُقَطَّعَاتِ النِّيرَانِ، فِي عَذَاب قَدِ اشْتَدَّ حَرُّهُ، وَبَاب قَدْ أُطْبِقَ عَلَى أَهْلِهِ، فِي نَار لَهَا كَلَبٌ وَلَجَبٌ، وَلَهَبٌ سَاطِعٌ، وَقَصِيفٌ هَائِلٌ، لاَ يَظْعَنُ مُقِيمُهَا، وَلاَ يُفَادَى أَسِيرُهَا، وَلاَ تُفْصَمُ كُبُولُهَا. لاَ مُدَّةَ لِلدَّارِ **فَتَفْنَى**، وَلاَ أَجَلَ لِلْقَوْمِ فَيُقْضَى.			١٨٤
٨	أَمَّا بَعْدُ: فَإِنِّي أُحَذِّرُكُمُ الدُّنْيَا فَإِنَّهَا حُلْوَةٌ خَضِرَةٌ حُفَّتْ بِالشَّهَوَاتِ... غَرَّارَةٌ غُرُورٌ مَا فِيهَا، **فَانِيَةٌ**، فَانٍ مَنْ عَلَيْهَا، لاَ خَيْرَ فِي شَيْءٍ مِنْ أَزْوَادِهَا إِلَّا التَّقْوَى	١٠٩- و من خطبة له (عَلَيهِ السَّلام) في ذم الدنيا	٢	١٨٦-١٨٨
٩	وَعُمُرٍ **يَفْنَى** فِيهَا **فَنَاءَ** الزَّادِ، وَمُدَّةٍ تَنْقَطِعُ انْقِطَاعَ السَّيْرِ.	١١١- و من خطبة له(عَلَيهِ السَّلام) في ذم الدنيا	٢	١٩١
١٠	واستقربوا الأجلَ فَبَادَرُوا الْعَمَلَ، وَكَذَّبُوا الأمَلَ فَلاَحَظُوا الأجَلَ، ثم إِنَّ الدُّنْيَا دَارُ **فَنَاءٍ**، وَعَنَاءٍ، وَغِيَرٍ، وَعِبَرٍ، فَمِنَ **الْفَنَاءِ**: أَنَّ الدَّهْرَ مُوتِرٌ قَوْسَهُ، لاَ تُخْطِىءُ سِهَامُهُ، وَ لاَ تُوسَى جِرَاحُهُ، يَرْمِي الْحَيَّ بِالْمَوْتِ، وَالصَّحِيحَ	١١٢- و من خطبة له (عَلَيهِ السَّلام) وفيها مواعظ للناس	٢	١٩٤

	بِالسَّقَمِ، وَالنَّاجِي بِالْعَطَبِ، آكِلٌ لاَ يَشْبَعُ، وَشَارِبٌ لاَ يَنْقَعُ.			
١١	فناء الدنيا أَيُّهَا النَّاسُ! إِنَّمَا أَنْتُمْ فِي هَذِهِ الدُّنْيَا غَرَضٌ تَنْتَضِلُ فِيهِ الْمَنَايَا، مَعَ كُلِّ جَرْعَةٍ شَرَقٌ، وَفِي كُلِّ أَكْلَةٍ غَصَصٌ... وَقَدْ مَضَتْ أُصُولٌ نَحْنُ فُرُوعُهَا، فَمَا بَقَاءُ فَرْعٍ بَعْدَ ذَهَابِ أَصْلِهِ .	١٤٣- و من خطبة له(عَلَيهِ السَّلام)	١	٢٣٤
١٢	إِنَّ اللهَ خَصَّكُمْ بَالْاسْلاَمِ، وَاسْتَخْلَصَكُمْ لَهُ، وَذلِكَ لاِنَّهُ اسْمُ سَلاَمَة، وَجِمَاعُ كَرَامَة، اصْطَفَى اللهُ تَعَالَى مَنْهَجَهُ، وَبَيَّنَ حُجَجَهُ، مِنْ ظَاهِرِ عِلْم، وَبَاطِنِ حِكَم، لاَ تَفْنَى غَرَائِبُهُ، وَلاَ تَنْقَضِي عَجَائِبُهُ،	١٥٠- و من خطبة له(عَلَيهِ السَّلام)	١	٢٤٨
١٣	عِبَادَ اللهِ! اللهَ اللهَ فِي أَعَزِّ الْأَنْفُسِ عَلَيْكُم، وَأَحَبِّهَا إِلَيْكُمْ، فَإِنَّ اللَّهَ قَدْ أَوْضَحَ لَكُمْ سَبِيلَ الْحَقِّ، وَأَنَارَ طُرُقَهُ، فَشِقْوَةٌ لاَزِمَةٌ، أَوْ سَعَادَةٌ دَائِمَةٌ، فَتَزَوَّدُوا فِي أَيَّامِ الْفَنَاءِ لأَيَّامِ الْبَقَاءِ، فقَدْ دُلِلْتُمْ عَلَى الزَّادِ، وَأُمِرْتُمْ بِالظَّعْنِ، وَحُثِثْتُمْ عَلَى الْمَسِيرِ، فَإِنَّمَا أَنْتُمْ كَرَكْبٍ وُقُوف لاَ تَدْرُونَ مَتَى تُؤْمَرُونَ بَالمسَّيْرِ	١٥٥- ومن خطبة له(عَلَيهِ السَّلام) يحث الناس على التقوى	١	٢٥٨
١٤	حَمْداً لاَ يُحْجَبُ عَنْكَ، وَلاَ يُقْصَرُ دُونَكَ. حَمْداً لاَ يَنْقَطِعُ عَدَدُهُ، وَلاَ يَفْنَى مَدَدُهُ.	١٥٨- ومن خطبة له(عَلَيهِ السَّلام)	١	٢٦٢
١٥	فَسُبْحَانَ مَنْ أَدْمَجَ قَوَائِمَ الذَّرَّةِ وَالْهَمَجَةِ، إِلَى مَا فَوْقَهُمَا مِنْ خَلْقِ الْحِيتَانِ وَالفِيلَةِ. وَوَأَى عَلَى نَفْسِهِ ان لاَّ يَضْطَرِبَ شَبَحٌ، مِمَّا أَوْلَجَ فِيهِ الرُّوحَ، إِلَّا وَجَعَلَ الْحِمَامَ مَوْعِدَهُ، وَالْفَنَاءَ غَايَتَهُ.	١٦٣- و من خطبة له (عَلَيهِ السَّلام) يذكر فيها عجيب خلقة الطاووس	١	٢٧٩

١٦	إنْ كُنْتَ صَادِقاً أَيُّهَا الْمُتَكَلِّفُ لِوَصْفِ رَبِّكَ، فَصِفْ (جَبْرَائِيلَ)وَ(مِيكَائِيلَ) وَجُنُودَ الْمَلاَئِكَةِ الْمُقَرَّبِينَ، فِي حُجُرَاتِ الْقُدُسِ مُرْجَحِنِّينَ، مُتَوَلِّهَةً عُقُولُهُمْ أَنْ يَحُدُّوا أَحْسَنَ الْخَالِقِينَ، فإِنَّمَا يُدرَكُ بِالصِّفَاتِ ذَوُو الْهَيْئَاتِ وَالأَدوَاتِ، وَمَنْ يَنْقَضِي إِذَا بَلَغَ أَمَدَ حَدِّهِ **بِالْفَنَاءِ**، فَلاَ إِلَهَ إِلَّا هُوَ أَضَاءَ بِنُورِهِ كُلَّ ظَلاَمٍ، وَأَظْلَمَ بِظُلْمَتِهِ كُلَّ نُورٍ.	١٨٠- وَ مِنْ خُطْبَةٍ لَهُ(عَلَيهِ السَّلام) (في حمد الله والثناء عليه واستعراض بعض ادلة التوحيد، والوصية بتقوى الله)	٣	٣٠٨- ٣٠٩
	أُوصِيكُمْ عِبَادَ اللهِ بِتَقْوَى اللهِ الَّذِي أَلْبَسَكُمُ الرِّيَاشَ، وَأَسْبَغَ عَلَيْكُمُ الْمَعَاشَ، ولَوْ أَنَّ أَحَداً يَجِدُ إِلَى الْبَقَاءِ سُلَّماً، أَوْ الى دَفْعِ الْمَوْتِ سَبِيلاً، لَكَانَ ذَلِكَ (سُلَيْمَانَ بْنَ دَاوُودَ عليه السلام) الَّذِي سُخِّرَ لَهُ مُلْكُ الْجِنِّ وَالْإِنْسِ مَعَ النُّبُوَّةِ وَعَظِيمِ الزُّلْفَةِ، فَلَمَّا اسْتَوْفَى طُعْمَتَهُ، وَاسْتَكْمَلَ مُدَّتَهُ رَمَتْهُ قِسِيُّ **الْفَنَاءِ** بِنِبَالِ الْمَوْتِ، وَأَصْبَحَتِ الدِّيَارُ مِنْهُ خَالِيةً، والمسَاكِنُ مُعطلةً			٣٠٩
	أَلاَ إِنَّهُ قَدْ أَدْبَرَ مِنَ الدُّنْيَا مَا كَانَ مُقْبِلاً، وَأَقْبَلَ مِنْهَا مَا كَانَ مُدْبِراً، وَأَزْمَعَ التَّرْحَالَ عِبَادُ اللهِ الأَخْيَارُ، وَبَاعُوا قَلِيلاً مِنَ الدُّنْيَا لاَ يَبْقَى، بِكَثِيرٍ مِنَ الاخِرَةِ لاَ **يَفْنَى**.			٣١٠- ٣١١
١٧	وَعَدَلَ عَلَيْهِمْ فِي حُكْمِهِ، مُسْتَشْهِدٌ بِحُدُوثِ الْأَشْيَاءِ عَلَى أَزَلِيَّتِهِ، وَبِمَا وَسَمَهَا بِهِ مِنَ الْعَجْزِ عَلَى قُدْرَتِه، وَبِمَا اضْطَرَّهَا إِلَيْهِ مِنَ الْفَنَاءِ عَلَى دَوَامِهِ، وَاحِدٌ لاَ بِعَدَدٍ، وَدَائِمٌ لاَ بِأَمَدٍ، وَقَائِمٌ لاَ بَعَمَدٍ	١٨٣- ومن خطبة له (عَلَيهِ السَّلام) يحمد اللّه فيها و يثني على رسوله(صلى الله عليه واله وسلم) و يصف خلقا من الحيوان	١	٣١٩
١٨	وَلَيْسَ فَنَاءُ الدُّنْيَا بَعْدَ ابْتِدَاعِهَا بِأَعْجَبَ مِنْ إِنْشَائِهَا وَ اخْتِرَاعِهَا... مُقِرَّةً بِالْعَجْزِ عَنْ إِنْشَائِهَا مُذْعِنَةً بِالضَّعْفِ عَنْ إِفْنَائِهَا... وَ إِنَّ اللَّهَ سُبْحَانَهُ يَعُودُ بَعْدَ فَنَاءِ الدُّنْيَا وَحْدَهُ لاَ شَيْءَ مَعَهُ... كَذلِكَ يَكُونُ بَعْدَ فَنَائِهَا، بِلاَ وَقْت	١٨٤- و من خطبة له (عَلَيهِ السَّلام) في التوحيد و تجمع هذه الخطبة من أصول العلم ما لا تجمعه خطبة	٨	٣٢٩- ٣٣٠

	النص			
	وَلاَ مَكَان، وَلاَ حِين وَلاَ زَمَان، عُدِمَتْ عِنْدَ ذلِكَ الاْجَالُ وَالاْوْقَاتُ،... وَبِغَيْرِ امْتِنَاعٍ مِنْهَا كَانَ فَنَاؤُهَا، وَلَوْ قَدَرَتْ عَلَى الاِمْتِنَاعِ لَدَامَ بَقَاؤُهَا... ثُمَّ هُوَ يُفْنِيهَا بَعْدَ تَكْوِينِهَا، لاَ لِسَأَم دَخَلَ عَلَيْهِ فِي تَصْرِيفِهَا وَتَدْبِيرِهَا،... لَم يُمِلَّهُ طُولُ بَقَائِهَا فَيَدْعُوَهُ إِلَى سُرْعَةِ إِفْنَائِهَا، وَلكِنَّهُ سُبْحَانَهُ دَبَّرَهَا بِلُطْفِهِ، وَأَمْسَكَهَا بِأَمْرِهِ، وَأَتْقَنَهَا بِقُدْرَتِهِ، ثُمَّ يُعِيدُهَا بَعْدَ الْفَنَاءِ، مِنْ غَيْرِ حَاجَةٍ مِنْهُ إِلَيْهَا	غيرها		
١٩	وَاللهِ لَوْ أُعْطِيتُ الاْقَالِيمَ السَّبْعَةَ بِمَا تَحْتَ أَفْلاَكِهَا عَلَى أَنْ أَعْصِيَ اللهَ فِي نَمْلَة أَسْلُبُهَا جِلْبَ شَعِيرَةٍ مَا فَعَلْتُ، وَإِنَّ دُنْيَاكُمْ عِنْدِي لاَهْوَنُ مِنْ وَرَقَةٍ فِي فَمِ جَرَادَةٍ تَقْضَمُهَا، مَا لِعَلِيّ وَلِنَعِيم يَفْنَى، وَلَذَّة لاَ تَبْقَى!!	٢٢٢- ومن كلام له(عَلَيهِ السَّلام)	١	٤٢٧-٤٢٨
٢٠	دَارٌ بِالْبَلاَءِ مَحْفُوفَةٌ، وَبِالْغَدْرِ مَعْرُوفَةٌ... وَإِنَّمَا أَهْلُهَا فِيهَا أَغْرَاضٌ مُسْتَهْدَفَةٌ، تَرْمِيهِمْ بِسِهَامِهَا، وَتُفْنِيهِمْ بِحِمَامِهَا	٢٢٤- ومن خطبة له(عَلَيهِ السَّلام)	١	٤٢٨-٤٢٩
٢١	وَأَخَذَ مِنْ حَيٍّ لِمَيِّت، وَمِنْ فَان لِبَاق، وَمِنْ ذَاهِب لِدَائِم، امْرُؤٌ خَافَ اللَّهَ و هُوَ مُعَمَّرٌ إِلَى أَجَلِهِ، ومَنْظُورٌ إِلَى عَمَلِهِ	٢٣٥- ومن خطبة له(عَلَيهِ السَّلام) في المسارعة إلى العمل	١	٤٤٠
٢٢	أَنَا بِالأَمْسِ صَاحِبُكُمْ، وَالْيَوْمَ عِبْرَةٌ لَكُمْ، وَغَداً مُفَارِقُكُمْ، إِنْ أَبْقَ فَأَنَا وَلِيُّ دَمِي وَ إِنْ أَفْنَ فَالْفَنَاءُ مِيعَادِي	٢٦٢- و من كلام له (عَلَيهِ السَّلام) قاله قبل موته على سبيل الوصية لما ضربه ابن ملجم لعنه الله	١	٤٦٦
٢٣	مِنَ الْوَالِدِ الْفَانِ، الْمُقِرِّ لِلزَّمَانِ،...السَّاكِنِ مَسَاكِنَ الْمَوْتَى، ...أَحْيِ قَلْبَكَ بِالْمَوْعِظَةِ، وَأَمِتْهُ بِالزَّهَادَةِ، وَقَوِّهِ بِالْيَقِينِ، وَنَوِّرْهُ بِالْحِكْمَةِ، وَذَلِّلْهُ بِذِكْرِ الْمَوْتِ، وَقَرِّرْهُ بِالْفَنَاءِ، وَبَصِّرْهُ فَجَائِعَ الدُّنْيَا... وَاعْلَمْ: أَنَّكَ إِنَّمَا خُلِقْتَ	٢٧٠- و من وصية له (عَلَيهِ السَّلام) للحسن بن علي عليهما السلام كتبها إليه بحاضرين،	٢	٤٨٥، ٤٨٧، ٥٠١

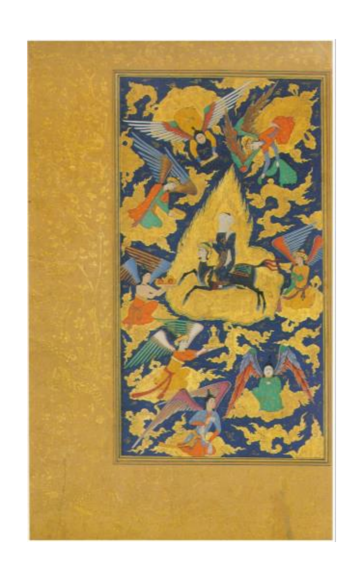
ت	النص	المصدر	الجزء	الصفحة
	لِلْآخِرَةِ لَا لِلدُّنْيَا، وَلِلْفَنَاءِ لَا لِلْبَقَاءِ، وَلِلْمَوْتِ لَا لِلْحَيَاةِ، وَ أَنَّكَ فِي مَنزِلِ قُلْعَةٍ، وَدَارِ بُلْغَةٍ، وَطَرِيقٍ إِلَى الْآخِرَةِ، وَأَنَّكَ طَرِيدُ الْمَوْتِ الَّذِي لَا يَنْجُو مِنْهُ هَارِبُه	عند انصرافه من صفين		
٢٤	هذَا مَا اشْتَرَى عَبْدٌ ذَلِيلٌ مِنْ عبدٍ قَدْ أُزْعِجَ لِلرحِيلِ، اشْتَرَى مِنْهُ دَاراً مِنْ دَارِ الْغُرُورِ، مِنْ جَانِبِ **الْفَانِينَ**، وَخِطَّةِ الْهَالِكِينَ، وَتَجْمَعُ هذِهِ الدَّارَ حُدُودٌ أَرْبَعَةٌ: الْحَدُّ الأَوَّلُ يَنْتَهِي- إِلَى دَوَاعِي الآفاتِ، وَالْحَدُّ الثَّانِي يَنْتَهِي إِلَى دَوَاعِي الْمُصِيبَاتِ، وَالْحَدُّ الثَّالِثُ يَنْتَهِي إِلَى الْهَوَى الْمُرْدِي، وَالْحَدُّ الرَّابِعُ يَنْتَهِي إِلَى الشَّيْطَانِ الْمُغْوِي، وَفِيهِ يُشْرَعُ بَابُ هذِهِ الدَّارِ.	و من كتاب له(عَلَيهِ السَّلام) كتبه لشريح بن الحارث قاضيه	١	٤٤٧
٢٥	وقيل له (عَلَيهِ السَّلام): كيف نجدك يا أمير المؤمنين؟، فقال(عَلَيهِ السَّلام): كَيْفَ يَكُونُ حَالُ مَنْ **يَفْنَى** بِبَقَائِهِ، وَيَسْقَمُ بِصِحَّتِهِ، وَيُؤْتَى مِنْ مَأْمَنِهِ.	رقم الحكمة ١١٦	١	٦٢٧
٢٦	وَعَجِبْتُ لِمَن أَنْكَرَ النَّشْأَةَ الأُخْرَى، وَهُوَ يَرَى النَّشْأَةَ الأُولَى، وَعَجِبْتُ لِعَامِرٍ دَارَ **الْفَنَاءِ**، وَتَارِكٍ دَارَ الْبَقَاءِ .	رقم الحكمة ١٢٧	١	٦٣٠
٢٧	إِنَّ لِلَّهِ مَلَكاً يُنَادِي فِي كُلِّ يَوْمٍ: لِدُوا لِلْمَوْتِ وَاجْمَعُوا **لِلْفَنَاءِ**، وَابْنُوا لِلْخَرَابِ .	رقم الحكمة ١٣٣	١	٦٣٣
٢٨	وقال(عَلَيهِ السَّلام) لرجل سأله أن يعظه: لاَ تَكُنْ مِمَّنْ يَرْجُو الآخِرَةَ بِغَيْرِ الْعَمَلِ، وَيُرَجِّي التَّوْبَةَ بِطُولِ الأَمَلِ،... يَصِفُ الْعِبْرَةَ وَلاَ يَعْتَبِرُ، وَيُبَالِغُ فِي الْمَوْعِظَةِ وَلاَ يَتَّعِظُ، فَهُوَ بِالْقَوْلِ مُدِلٌّ، وَمِنَ الْعَمَلِ مُقِلٌّ، يُنَافِسُ فِيمَا **يَفْنَى**، وَيُسَامِحُ فِيمَا يَبْقَى، يَرَى الْغُنْمَ مغْرَماً، وَالْغُرْمَ مَغْنَماً، يخشَى الْمَوْتَ وَلاَ يُبَادِرُ الْفَوْتَ	رقم الحكمة ١٥٠	١	٦٣٩-٦٤١
٢٩	يَا أَيُّهَا النَّاسُ، مَتَاعُ الدُّنْيَا حُطَامٌ مُوبِىءٌ، فَتَجَنَّبُوا مَرْعَاهُ، قُلْعَتُهَا أَحْظَى مِنْ طُمَأْنِينَتِهَا، وَبُلْغَتُهَا أَزْكَى مِنَ	رقم الحكمة ٣٦٦	١	٦٩٢-٦٩٣

	ثَرْوَتِهَا،... هَمٌّ يَشْغَلُهُ، وَغَمٌّ يَحْزُنُهُ، كَذلِكَ حَتَّى يُؤْخَذَ بِكَظَمِهِ فَيُلْقَى بِالْفَضاءِ، مُنْقَطِعاً أَبْهَرَاهُ، هَيِّناً عَلى اللهِ فَنَاؤُهُ، وَعَلَى الاْخْوَانِ إلْقَاؤه...وَإِنْ فُرِحَ لَهُ بِالْبَقَاءِ حُزِنَ لَهُ **بِالْفَنَاءِ**، هَذَا وَلَمْ يَأْتِهِمْ يَوْمٌ فِيهِ يُبْلِسُونَ .			
٣٠	مَنْ كَثُرَتْ نِعَمُ اللَّهِ عَلَيْهِ، كَثُرَتْ حَوَائِجُ النَّاسِ إِلَيْهِ، فَمَنْ قَامَ لِلَّهِ فِيهَا بِمَا يَجِبُ، عَرَّضَهَا لِلدَّوَامِ وَالْبَقَاءِ، وَمَنْ لَمْ يَقُمْ فِيهَا بِمَا يَجِبُ، عَرَّضَهَا لِلزَّوَالِ وَ**الْفَنَاءِ**.	رقم الحكمة ٣٧١	١	٦٩٦

ملحق رقم(٢) المجتمع البصري مصورات الاسراء والمعراج















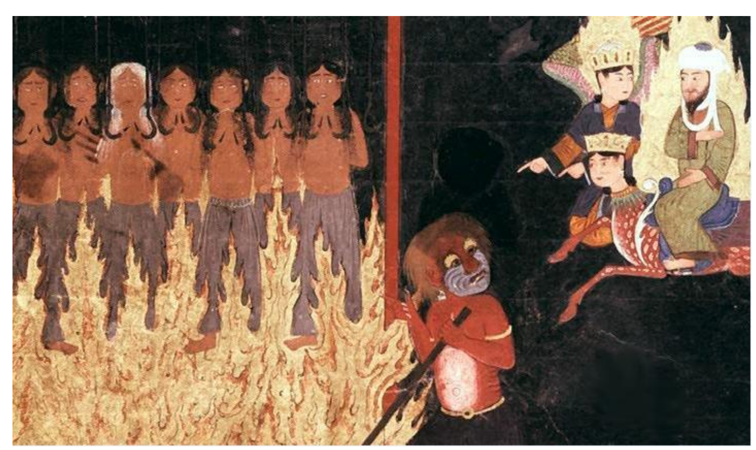


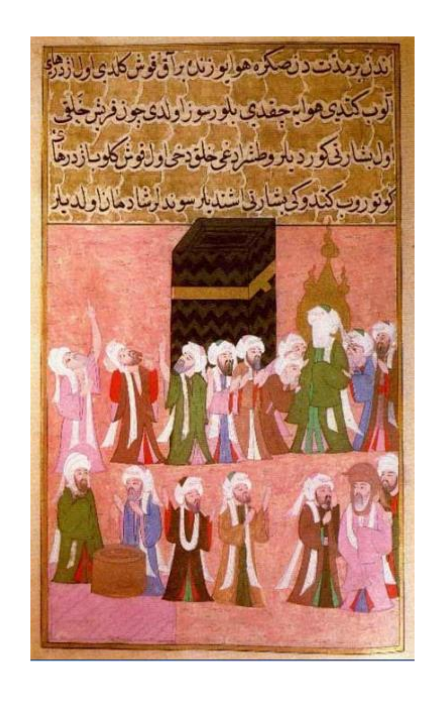








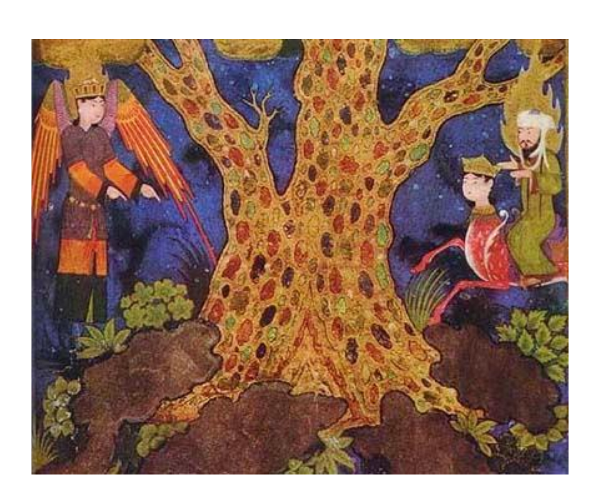


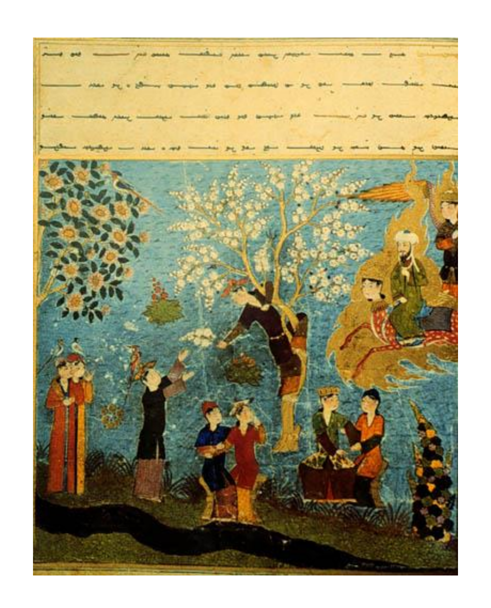

اندن بر مدت دن صکره هوا بوزلدی بر آق قوش کلدی اول اژدرهای
آلوب کتدی هوا چقدی بلور سوز اولدی جوز قریش خلقی
اول بشارتی کوردیلر وطشره دغی خلق دخی اول قوش کلوب اژدرهانی
کوتوروب کتدوکی بشارتی اشتدیلر سوندلر شادمان اولدیلر

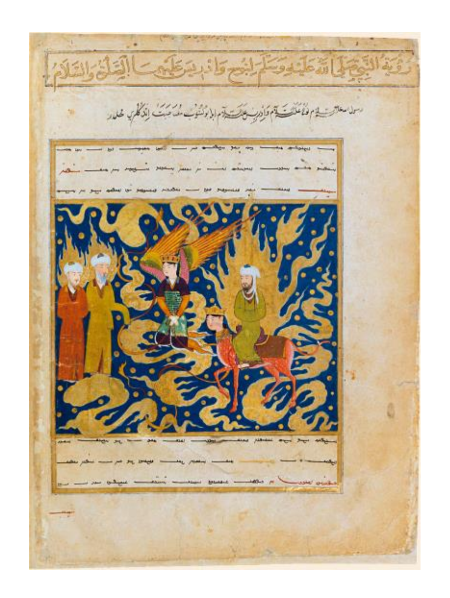
















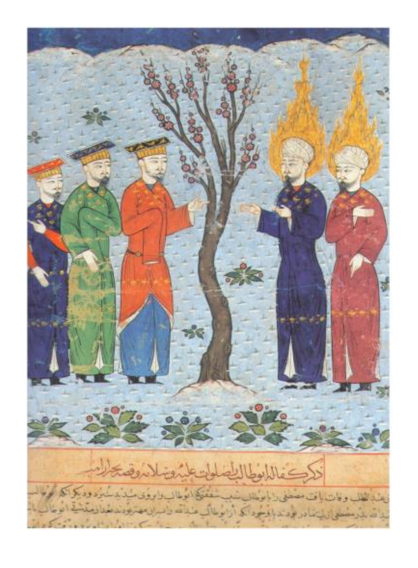


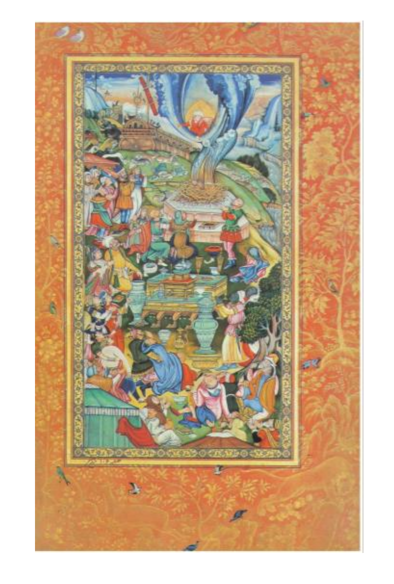


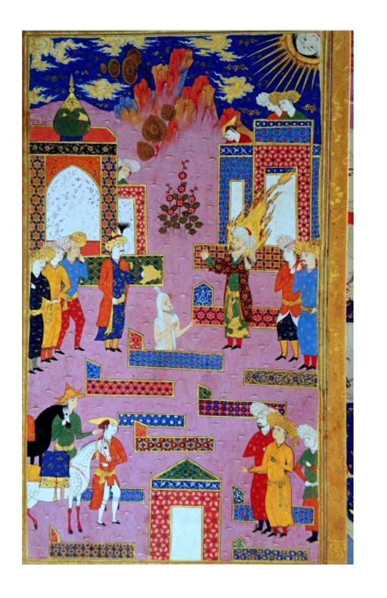




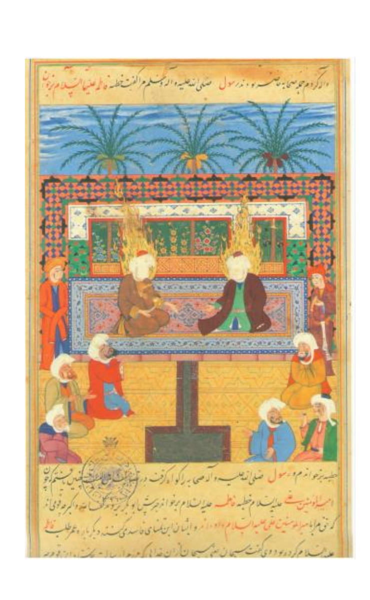
ملحق رقم(٣) المجتمع البصري مصورات قصص الأنبياء والمرسلين

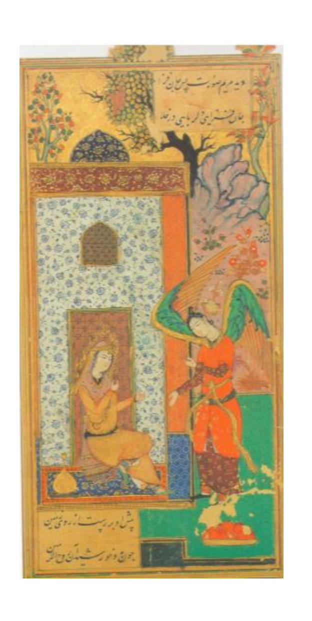




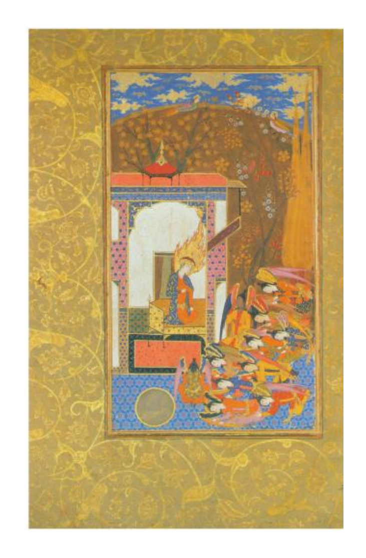




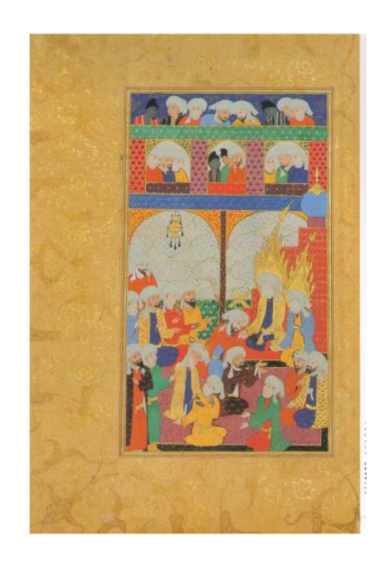
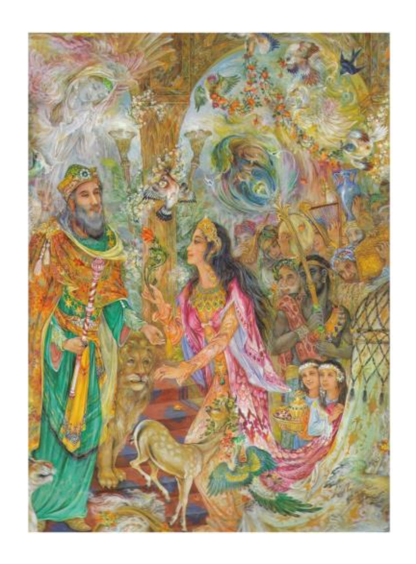


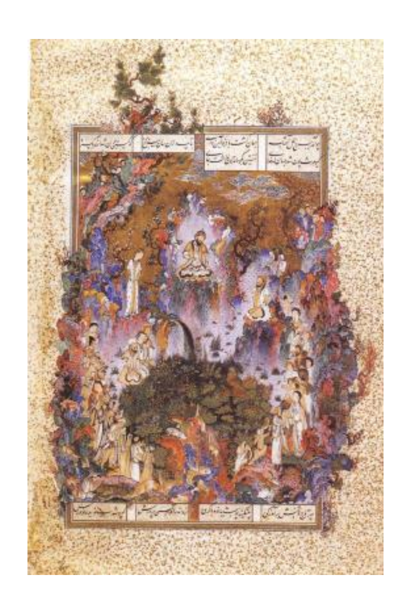
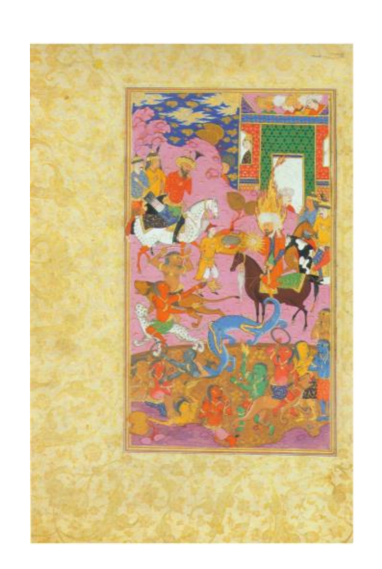








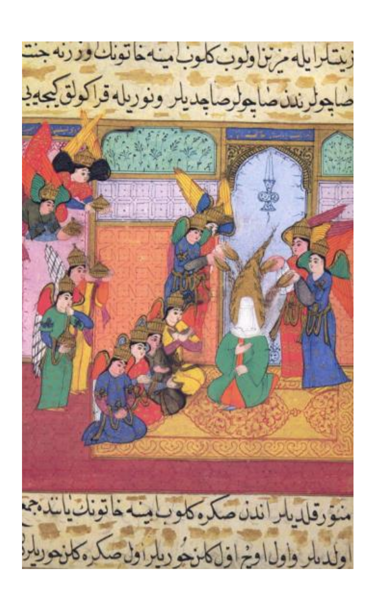





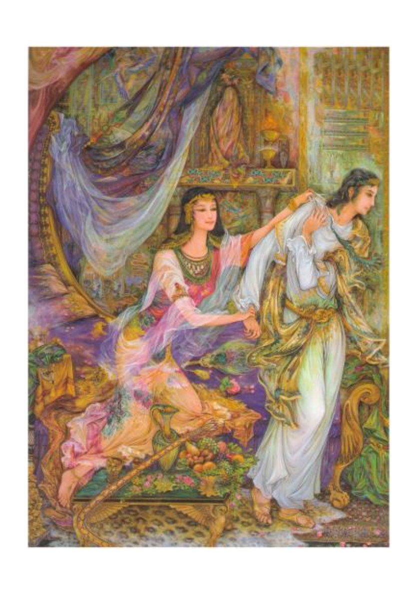






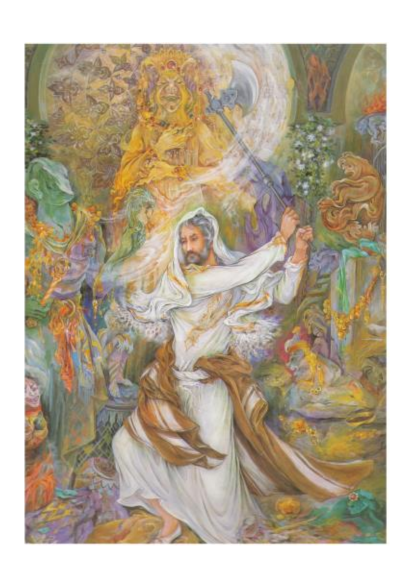





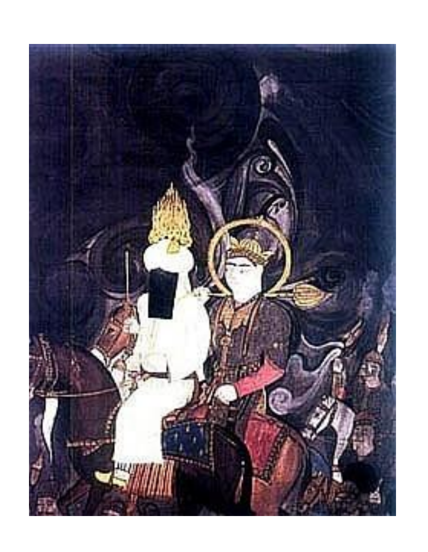




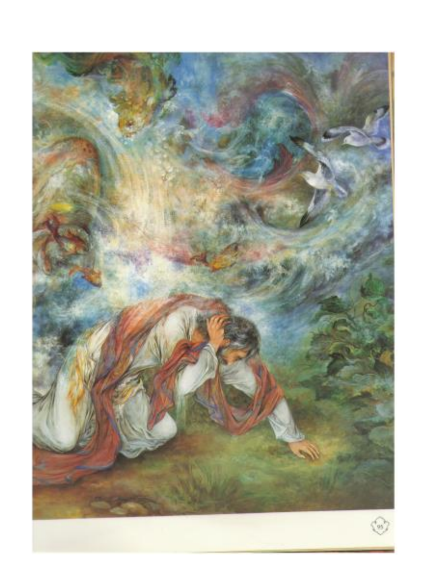


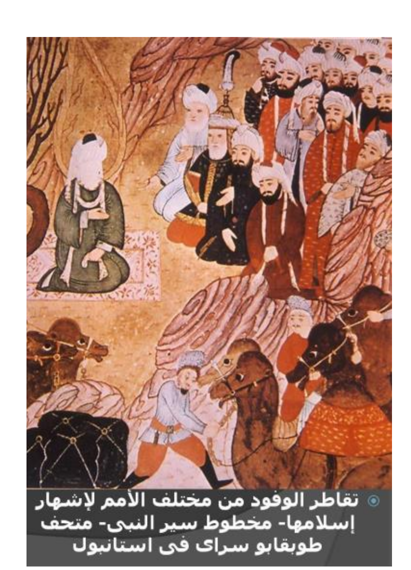






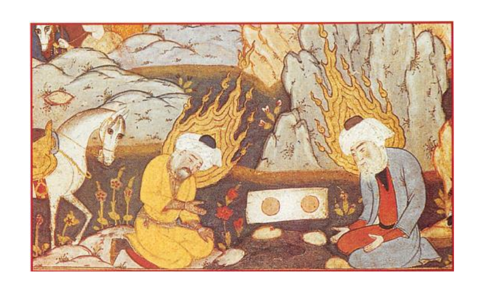


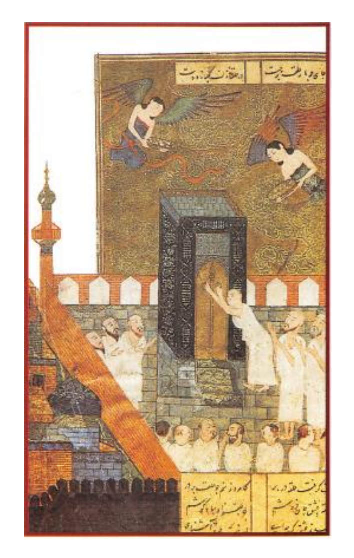




تقاطر الوفود من مختلف الأمم لإشهار إسلامها- مخطوط سير النبى- متحف طوبقابو سراى فى استانبول

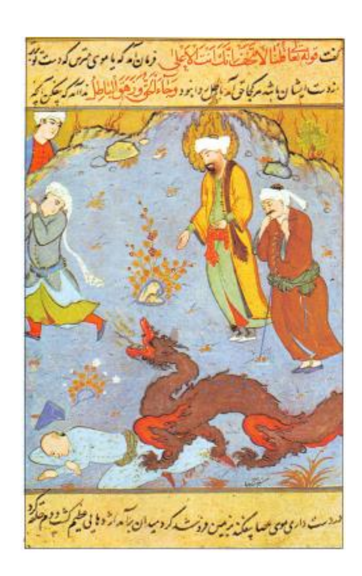








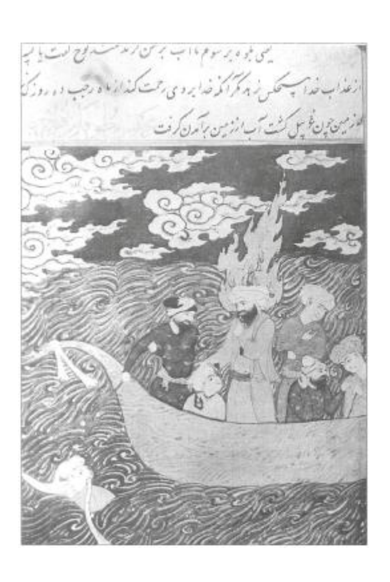
حة ١٤٢م: مُرقّعة بَهرام ميرزا
١٥٤م. دخول المُسلِمينَ مَكّة وقد
جمّعوا حول الكَعبة. متحف طوب قابو
ستنبول. [صورة لم يسبق نشرها].

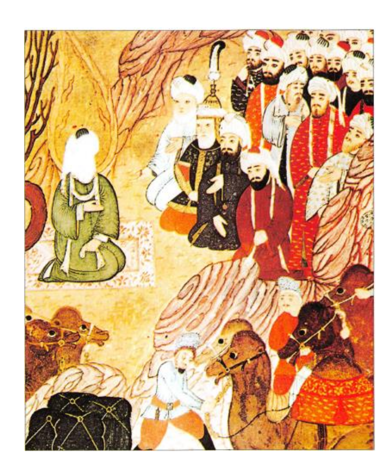


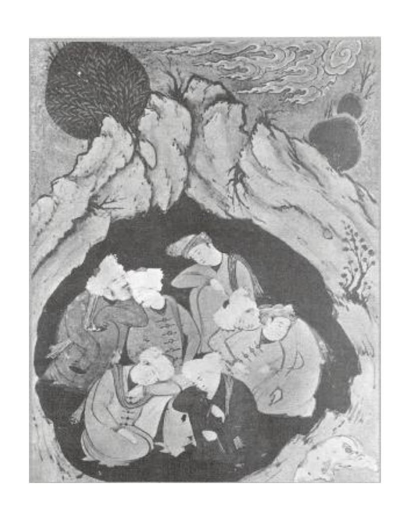




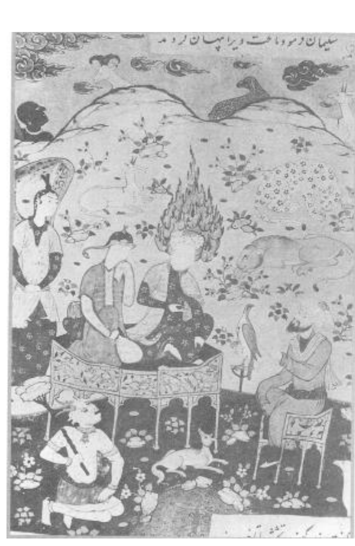




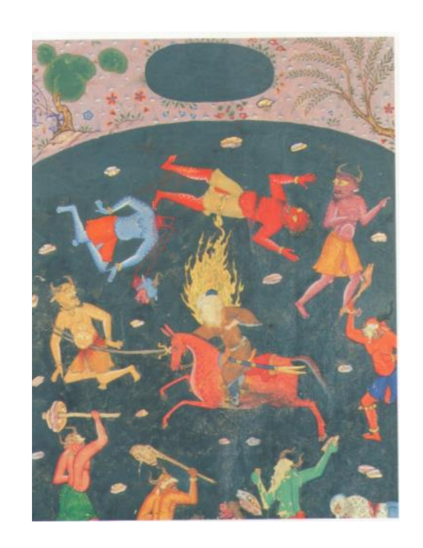
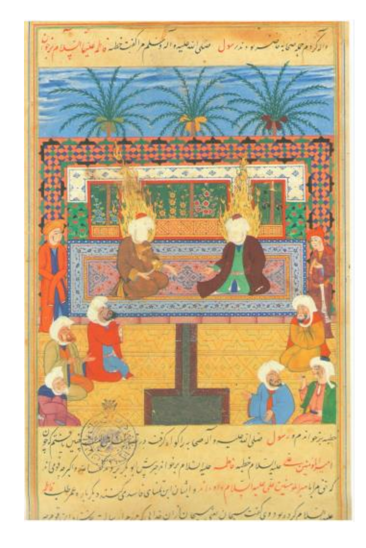
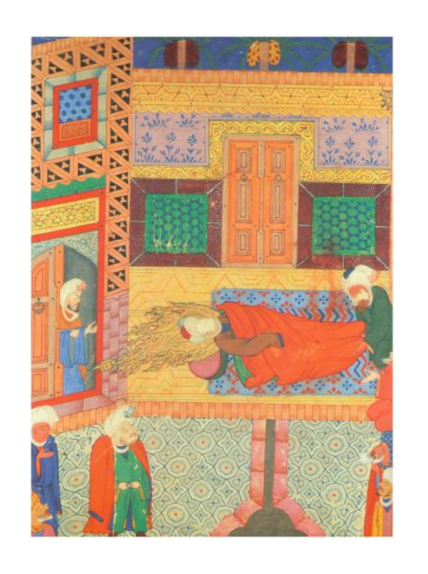


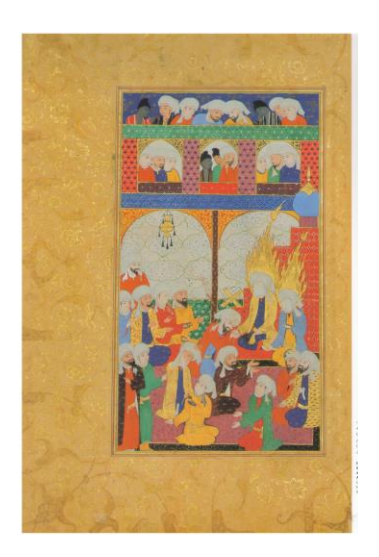
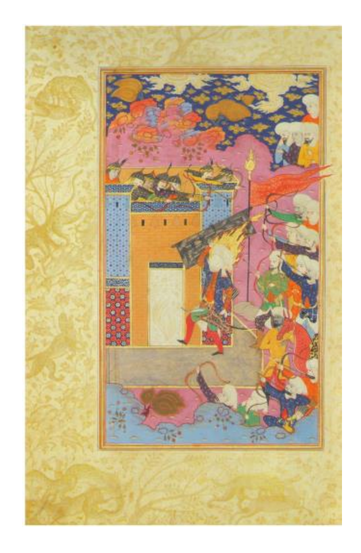
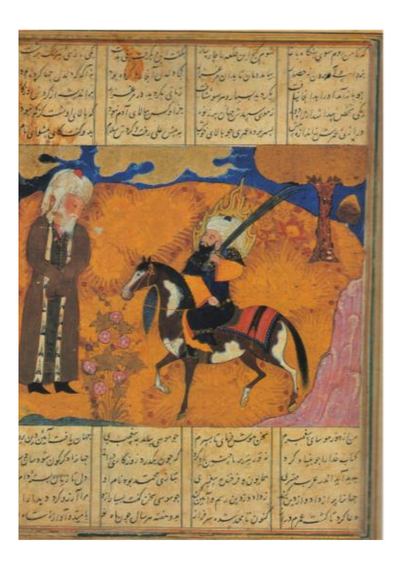


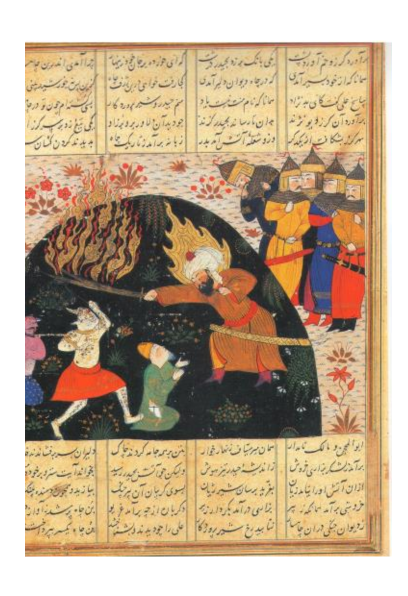


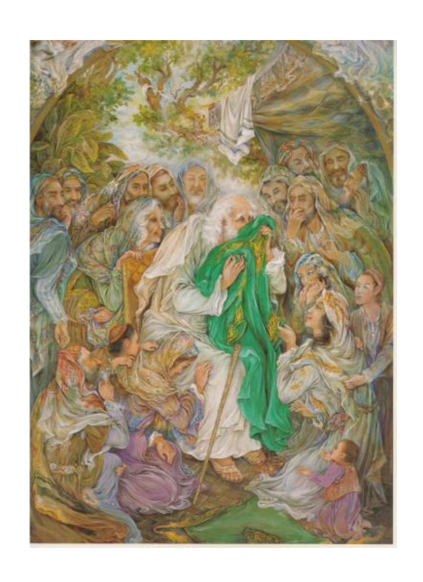
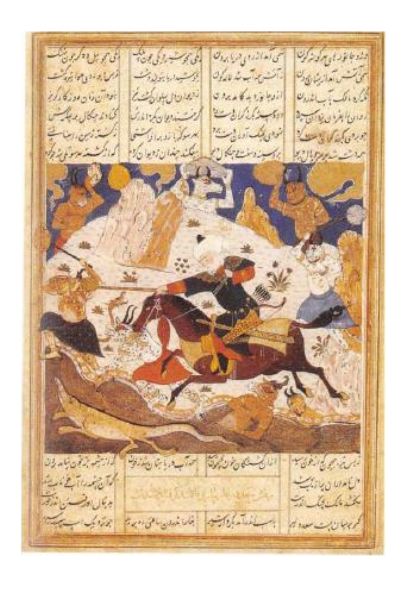


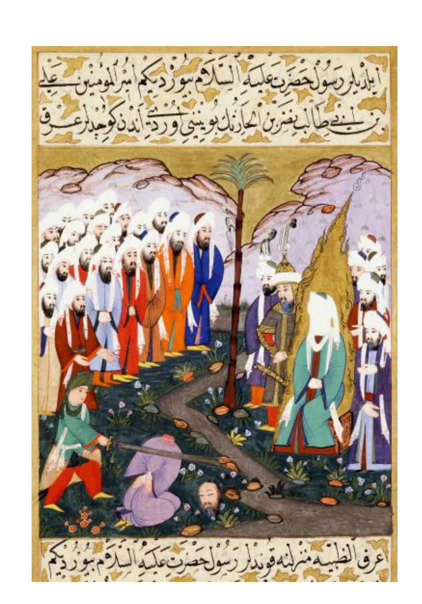
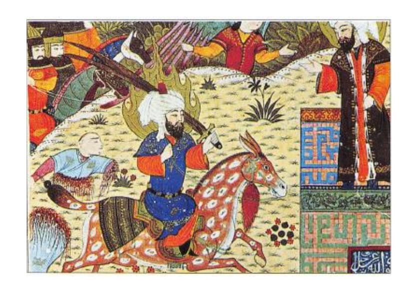
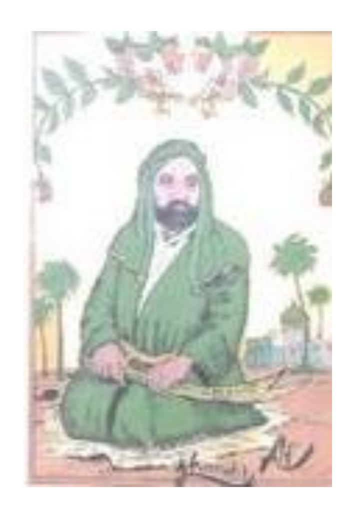
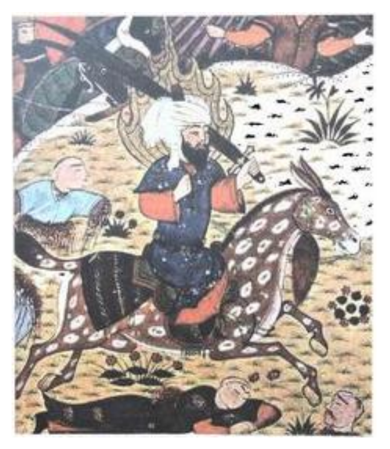

ملحق رقم(٤) المجتمع البصري مصورات قصص أهل البيت (عليهم السلام)

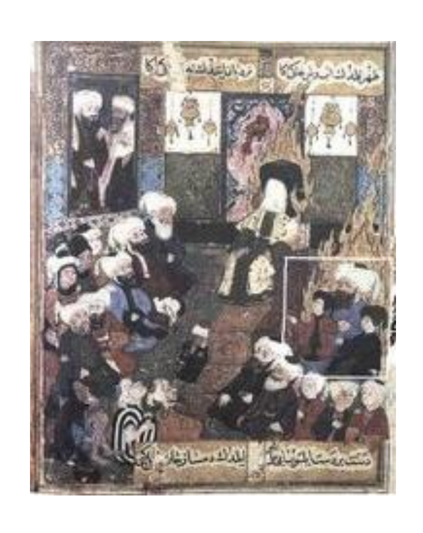




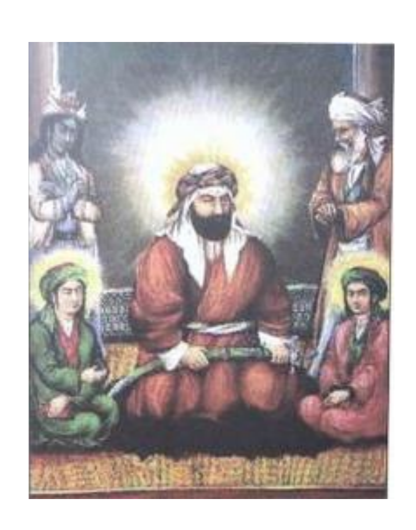
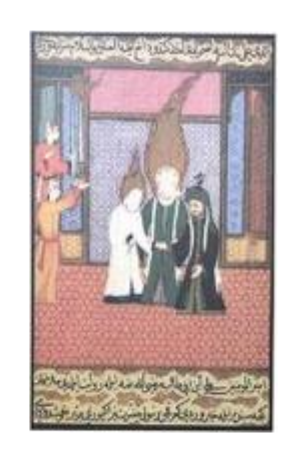






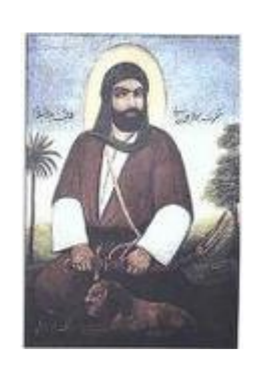












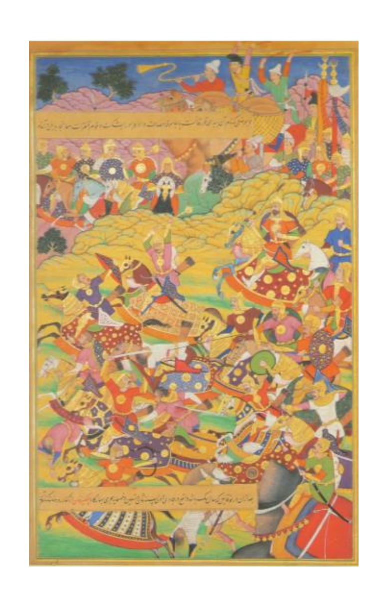


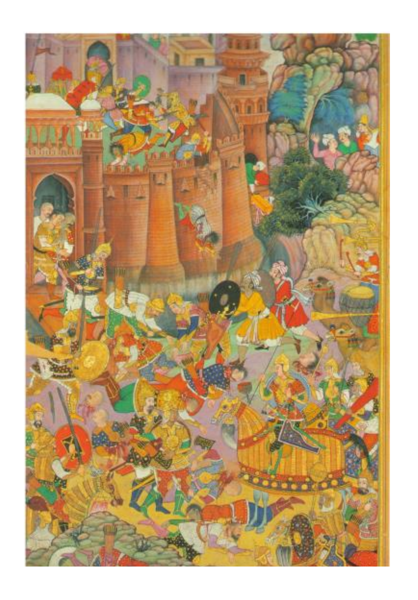


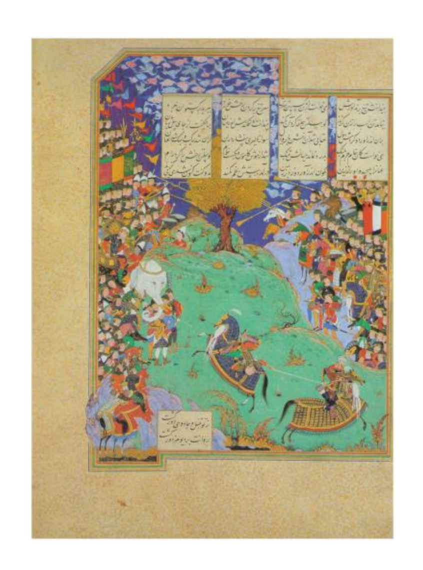




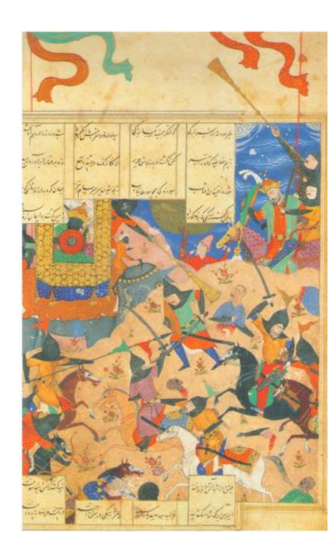
ملحق رقم(٥) المجتمع البصري مصورات المعارك والموت

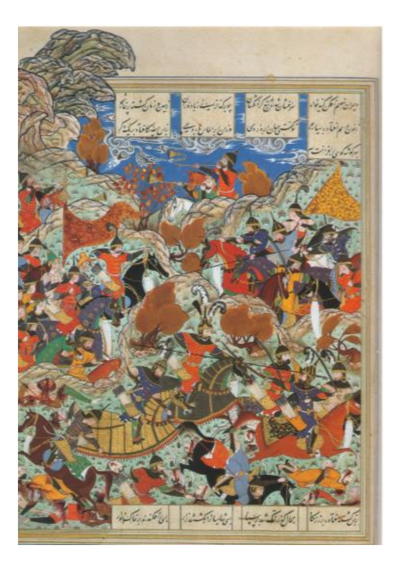


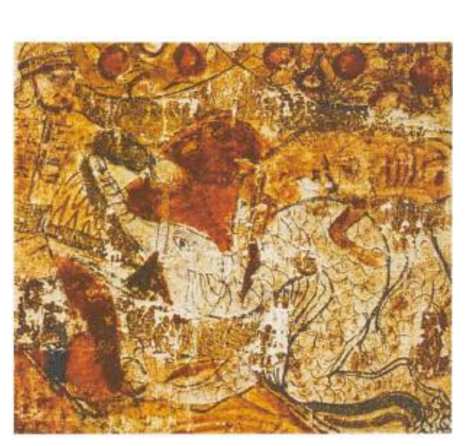




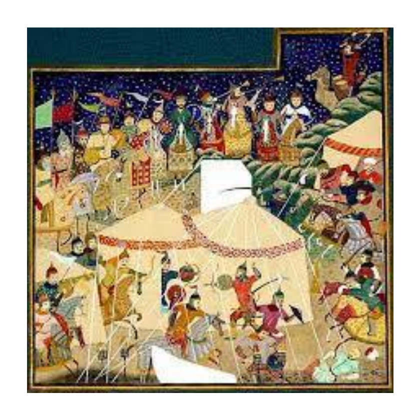




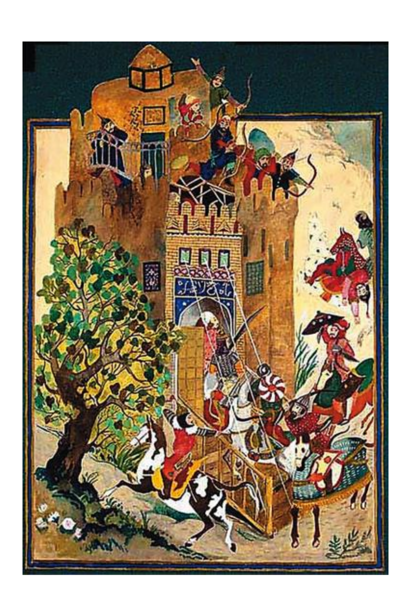


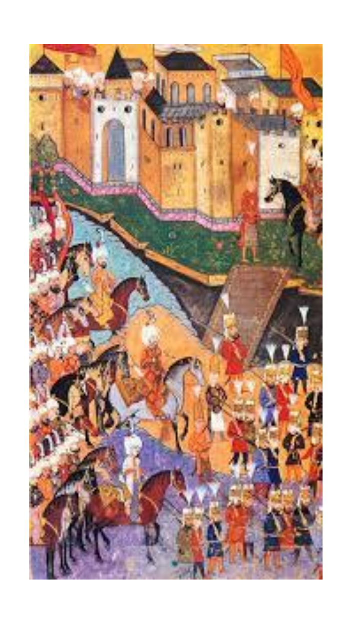


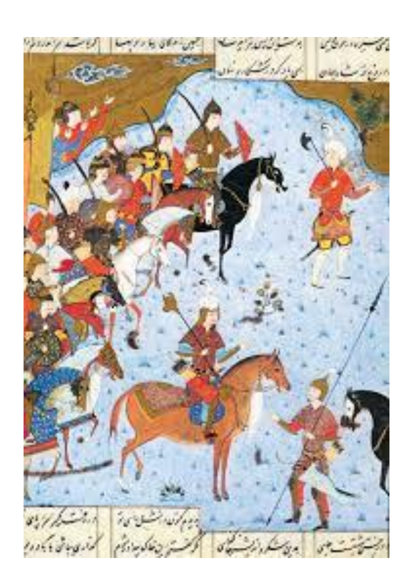






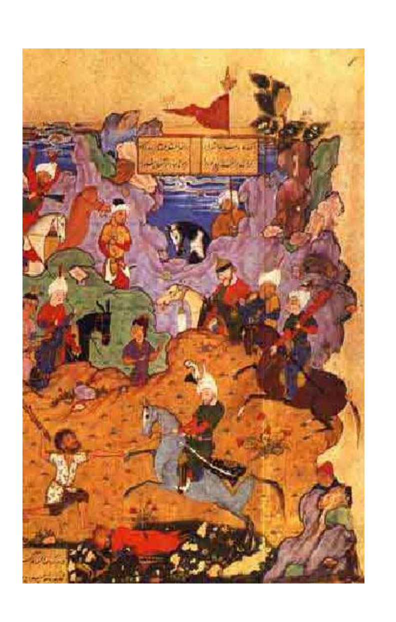


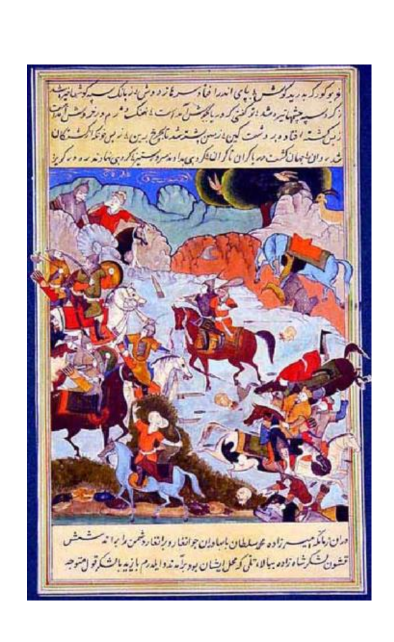


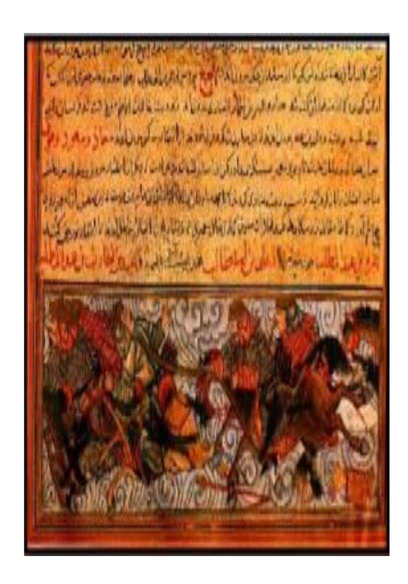








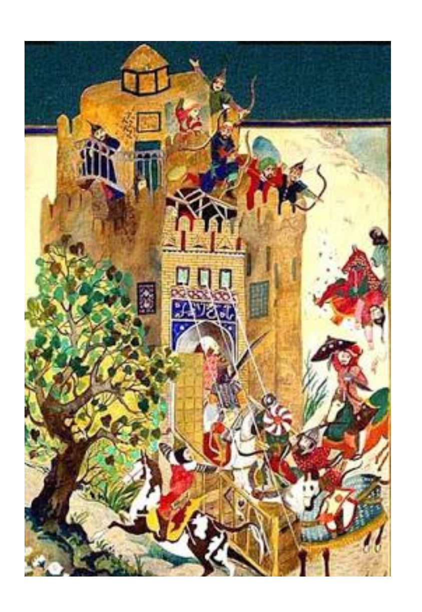


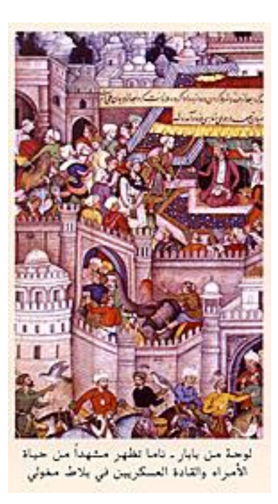










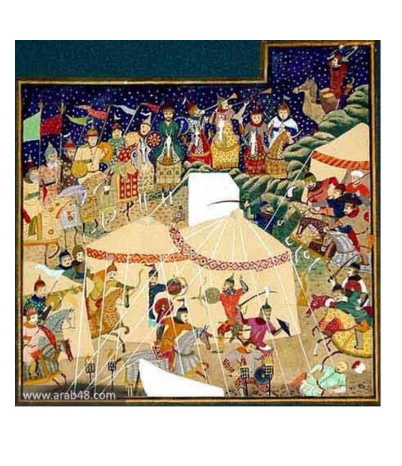


لوحة من بابار - نامة تظهر مشهداً من حياة الأمراء والقادة العسكريين في بلاط مغولي

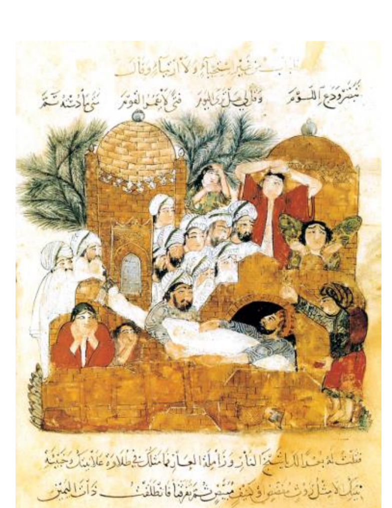


رسم مغولي لمشهد حي من معركة بريشة جوفاردان









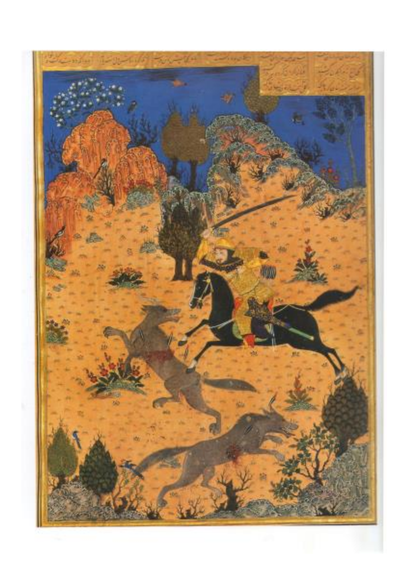
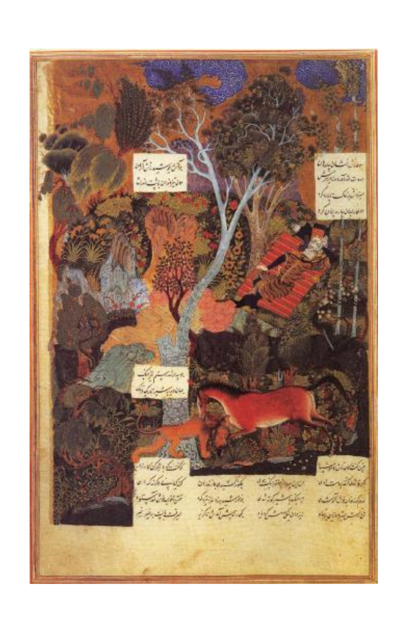


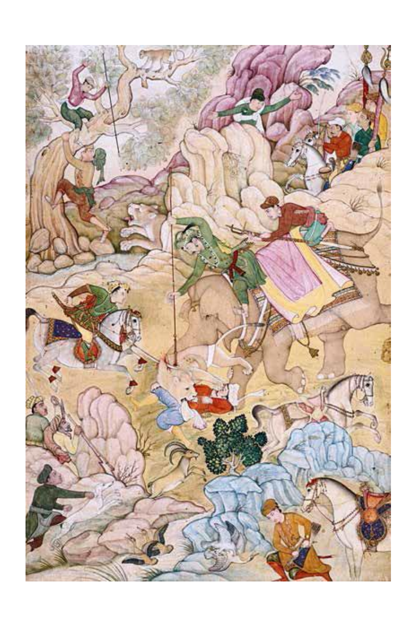
السلطان سليم الأول على رأس جنوده فى مواجهة الروم- سليم نامه ١٥٢٠- ١٥٢٥م- متحف طوبقابو سراى فى استانبول



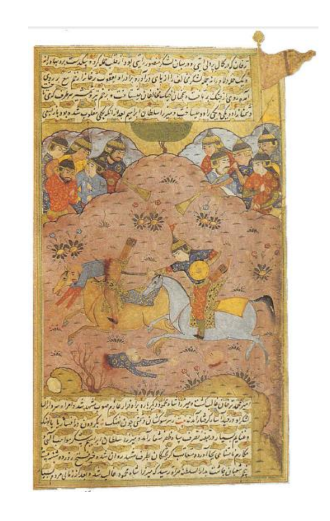




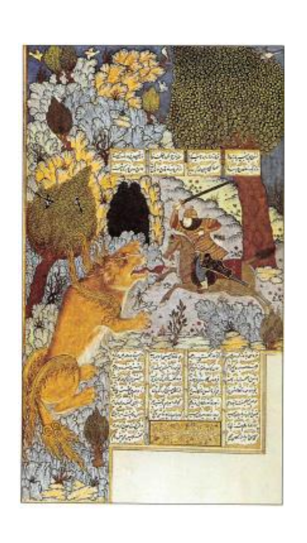







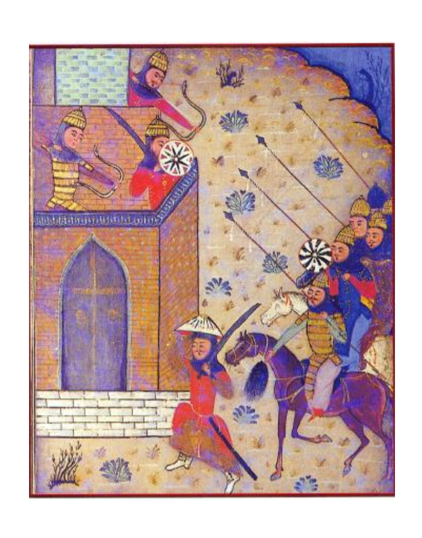





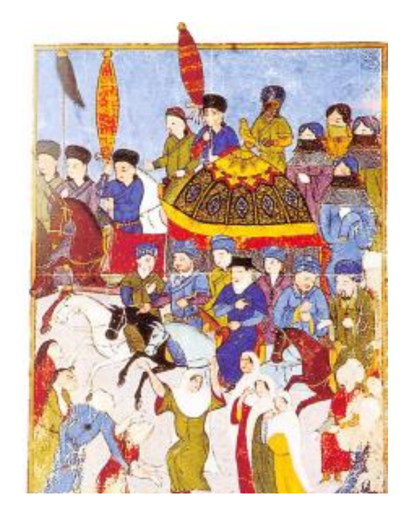


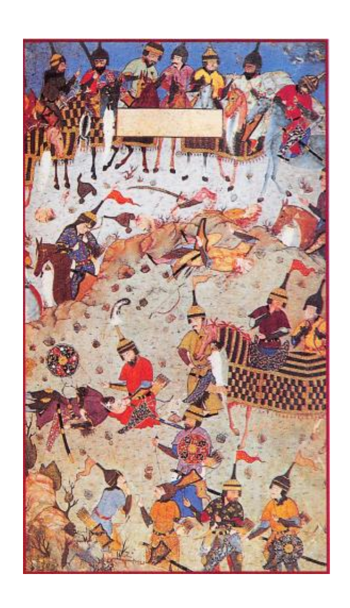
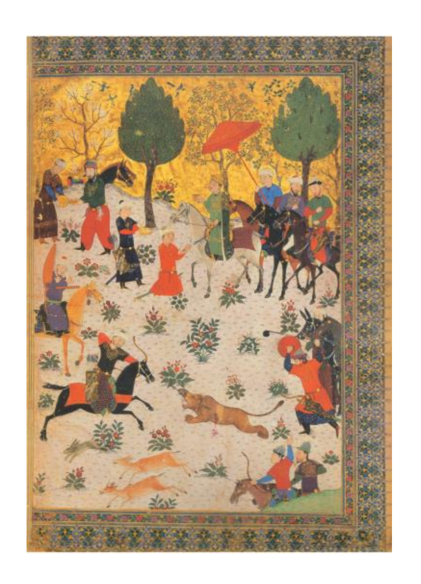


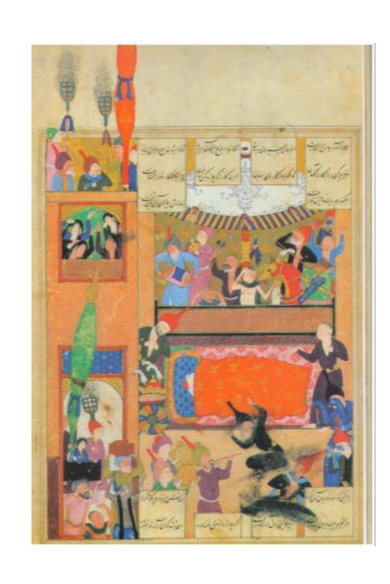


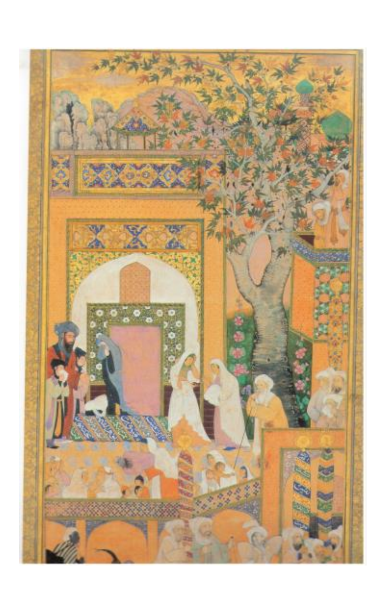


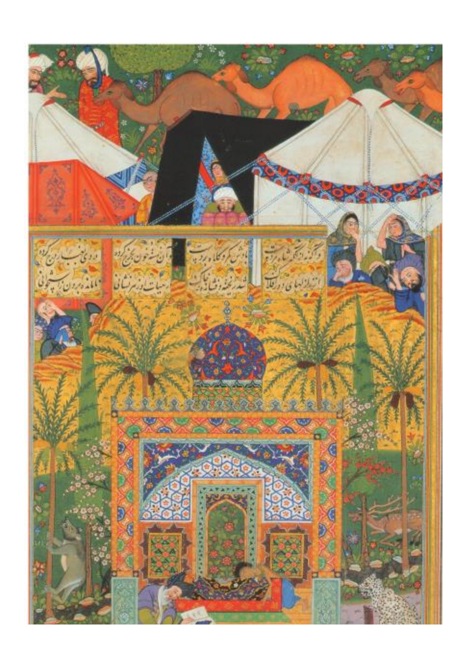


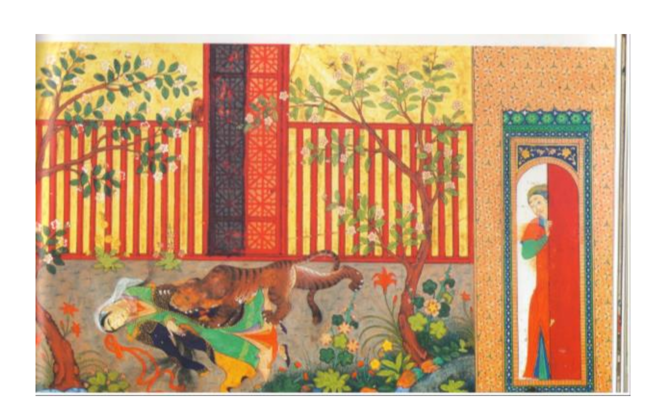


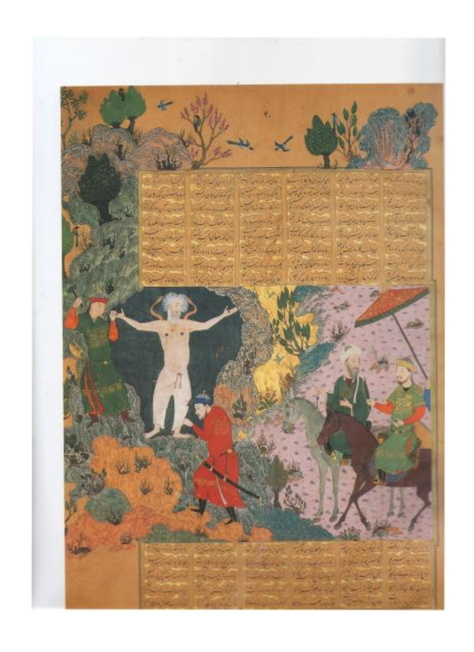







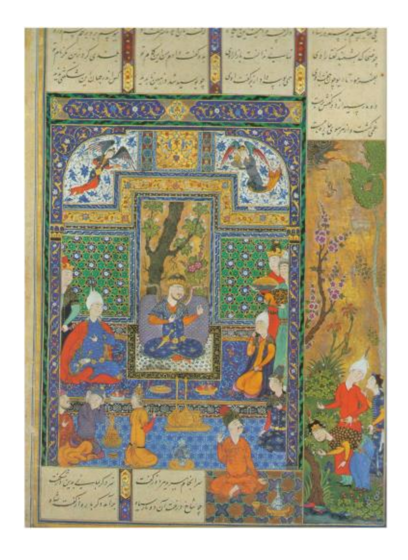


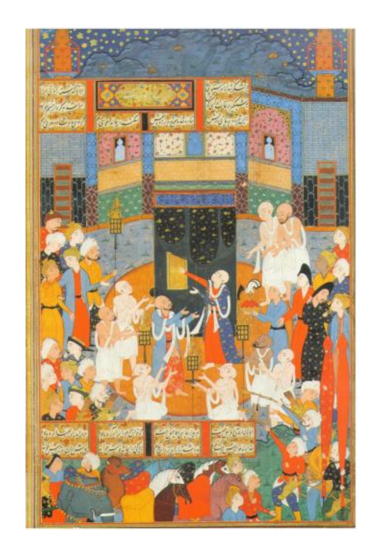




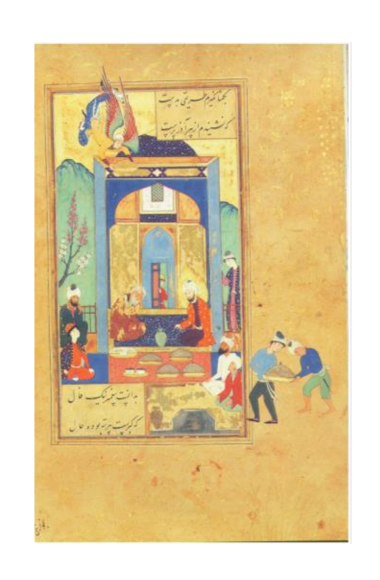
ملحق رقم(٦) المجتمع البصري مصورات المشاهد الدينية

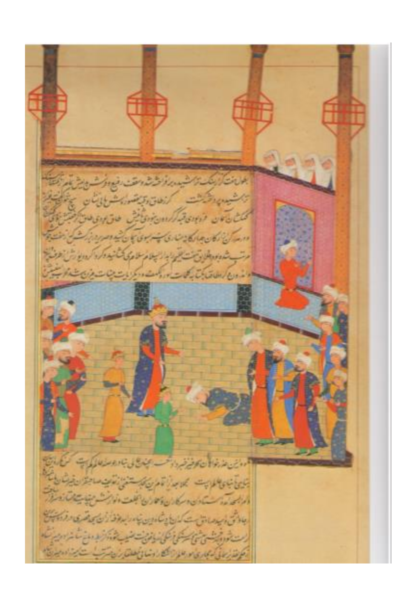


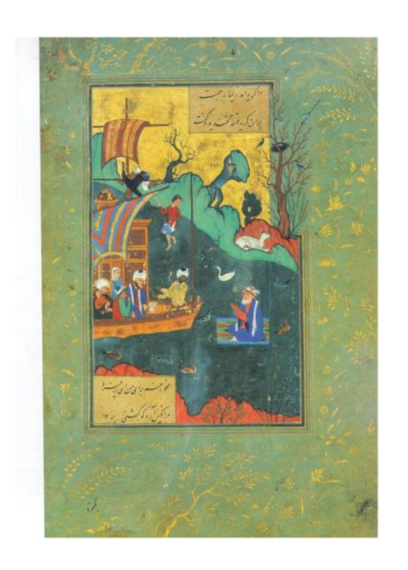




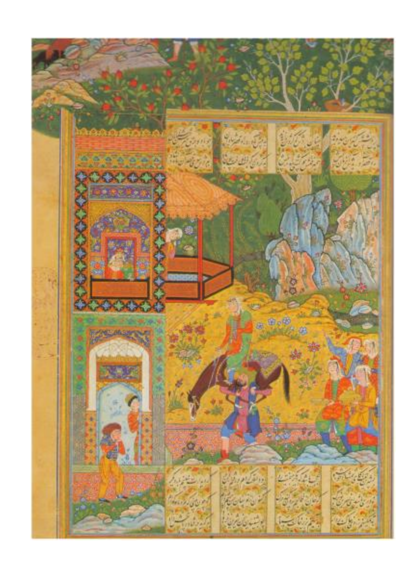




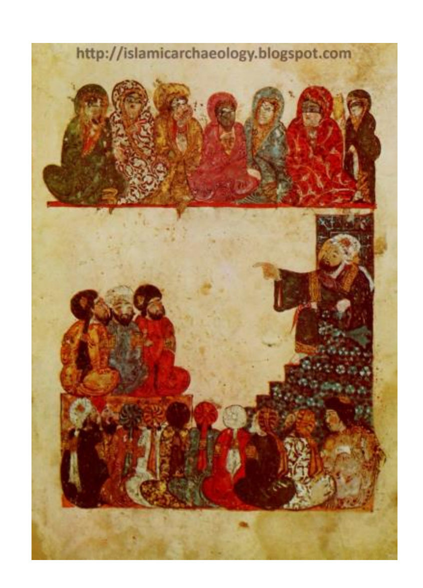
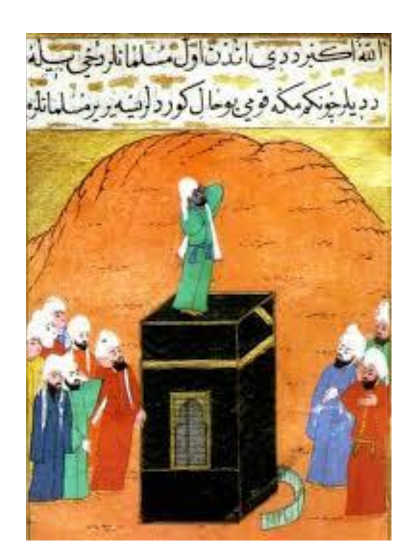




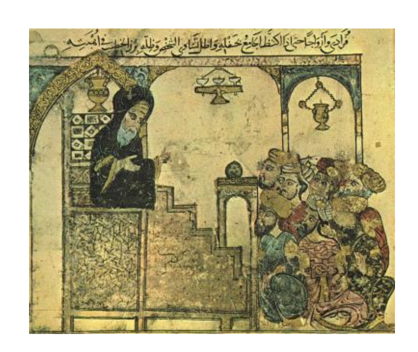


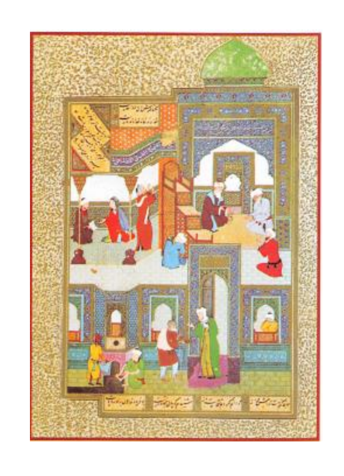




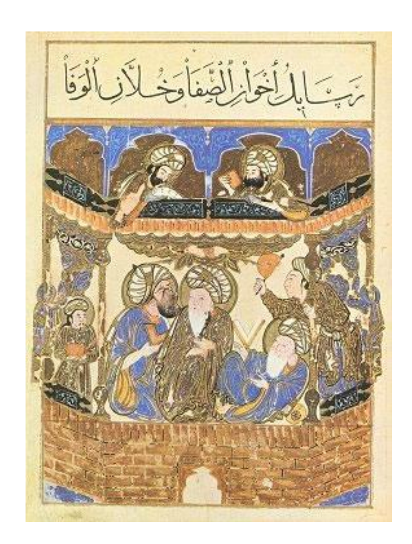

http://islamicarchaeology.blogspot.com




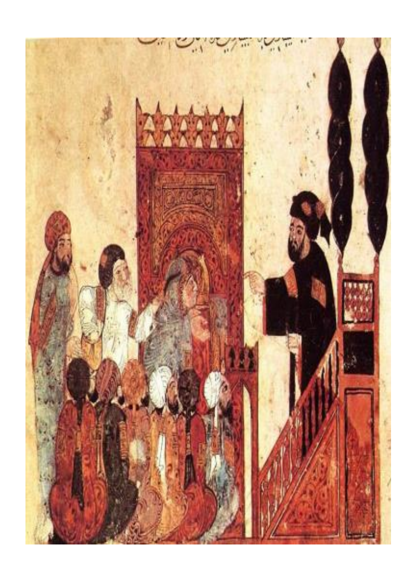





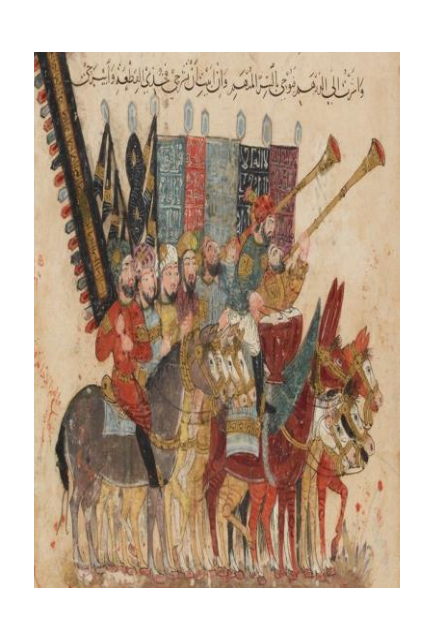




رسايل اخوان الصفا وخلان الوفا



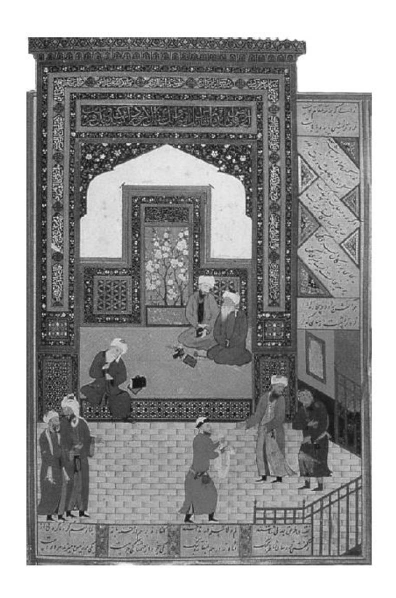
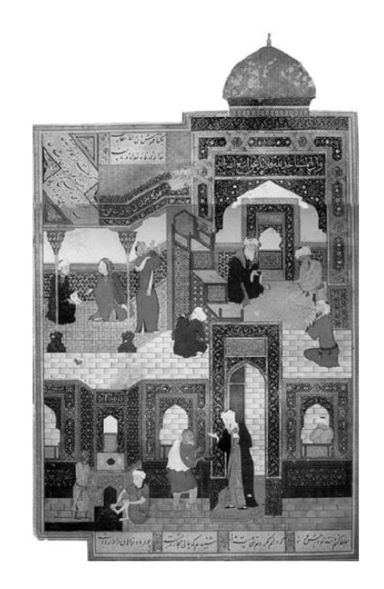


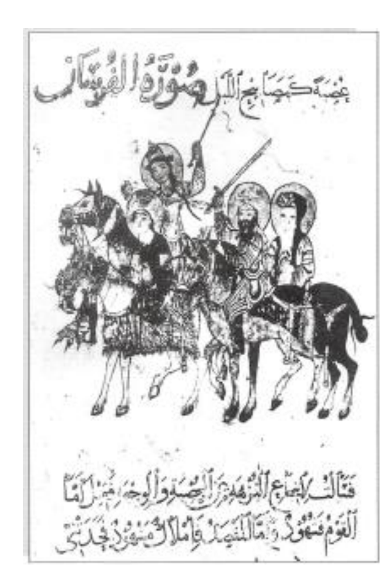
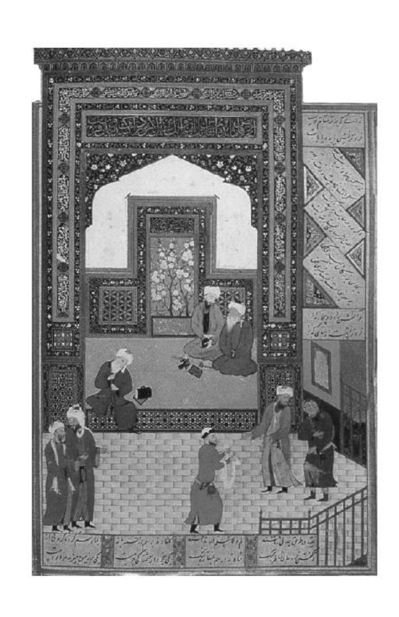


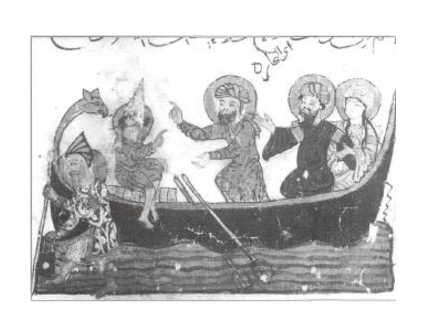






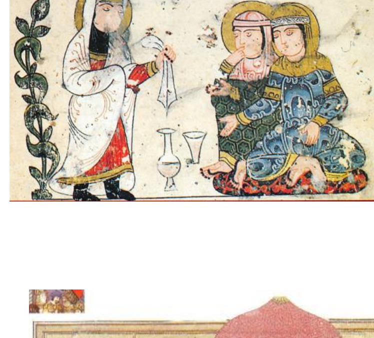
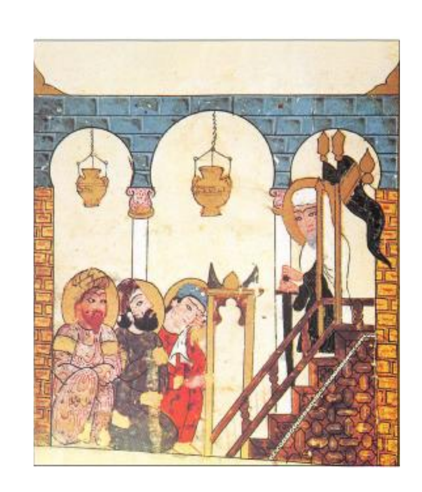
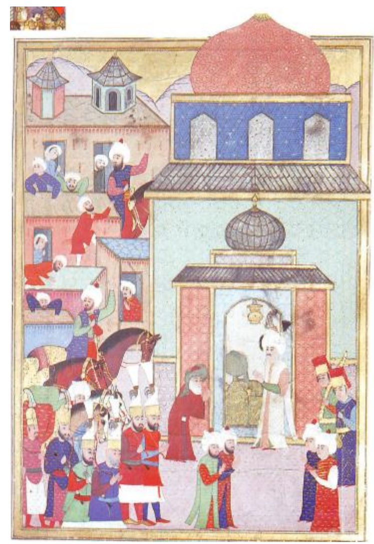











ملحق رقم(٧) أشكال عينة المجتمع البصري بحسب تسلسلها بالتحليل

ت	اسم العمل	اسم المصدر
١	غدير خم/ لمخطوطة احسن الكبار، ٩٨٨هـ ق، قصر القلعة	**شاهكارهاى نگارگرى ايران**، ص٢١٤.
٢	مخطط توضيحي	عمل الباحثة
٣	خيبر من قبل الامام الامير(ع)/ من المجلد الاول للساهر الحبيب، اوائل القرن ١١، قصر القلعة.	**شاهكارهاى نگارگرى ايران**، ص١٨٢-١٨٣
٤	مخطط توضيحي	
٥	احياء الرجال عن طريق النبي عيسى(ع)/ من المجلد الاول للساهر الحبيب، اوائل القرن ١١، قصر القلعة.	**شاهكارهاى نگارگرى ايران**، ص١٨٦
٦	مخطط توضيحي	عمل الباحثة
٧	نوم امير المؤمنين علي(ع) في سرير النبي الكريم(ص)/ مخطوطة احسن الكبار ٩٨٨هـ ق، قصر القلعة.	**شاهكارهاى نگارگرى ايران**، ص٢١٥
٨	مخطط توضيحي	عمل الباحثة
٩	عقوبة العابثين بمال اليتيم/ مخطوطة معراج نامه، هرات، ١٤٣٦، باريس، متحف المكتبة الوطنية، ص٦١ اليمنى، ٢٥,٤×٣٤,٣سم.	شيلا بلير- جوناثان بلوم، **الفن والعمارة الاسلامية(١٢٥٠- ١٨٠٠)**، ص٧٥
١٠	مخطط توضيحي	عمل الباحثة
١١	قتل العفاريت بواسطة امير المؤمنين علي(ع)/ مخطوطة احسن الكبار ٩٨٨هـ ق، قصر القلعة.	**شاهكارهاى نگارگرى ايران**، ص٢١٥
١٢	مخطط توضيحي	عمل الباحثة

ت	اسم العمل	اسم المصدر
١٣	بلا عنوان	**شاهكارهاى نگارگرى ايران**، ص١٣
١٤	خطُبة امير المؤمنين(ع) من السيدة فاطمة(س)/ مخطوطة احسن الكبار، ٩٨٨هـ ق، قصر القلعة.	**شاهكارهاى نگارگرى ايران**، ص٢١٧
١٥	مخطط توضيحي	عمل الباحثة
١٦	الامام الامير (ع) في معركة مع التنين/ فرهاد شيرازي، خاوران نامه، ٨٨٢-٨٩٢هـ ق، قصر القلعة.	**شاهكارهاى نگارگرى ايران**، ص٧٩
١٧	مخطط توضيحي	عمل الباحثة
١٨	معراج النبي الكريم(صلى الله عليه وآله وسلم)/ من المجلد الاول للساهر الحبيب، اوائل القرن ١١، قصر القلعة	**شاهكارهاى نگارگرى ايران**، ص١٨٠-١٨١
١٩	مخطط توضيحي	عمل الباحثة
٢٠	الرسول راكباً البراق يزور جهنم برفقة جبرائيل/ من كتاب المعراج، هرات، ١٤٣٦. (المكتبة الوطنية، باريس)	http://www.maaber.org/issue_june06/lookout2.htm
٢١	مخطط توضيحي	عمل الباحثة
٢٢	كيخسرو افراسباب مأساة الانتقام الدموي لسياوش/ ينسب الى عبد العزيز/ في اليوم الاول من معركة رستم وسهراب- ورقة من الشاهنامة طهماسبى، ٧٠-٦٥٥، متحف طهران للفنون المعاصرة.	**شاهكارهاى نگارگرى ايران**، ص٣١٣
٢٣	مخطط توضيحي	عمل الباحثة
٢٤	النبي نوح(ع) يشرف على بناء السفينة/ من المجلد الاول للساهر الحبيب، اوائل القرن ١١، قصر القلعة.	**شاهكارهاى نگارگرى ايران**، ص١٨٩

ت	اسم العمل	اسم المصدر
٢٥	مخطط توضيحي	عمل الباحثة
٢٦	معجزات النبي موسى(ع)/ من المجلد الاول للساهر الحبيب، اوائل القرن ١١، قصر القلعة.	**شاهكارهاى نگارگرى ايران**، ص١٨٨
٢٧	مخطط توضيحي	عمل الباحثة
٢٨	سجود الملائكة للنبي ادم(ع)/ من المجلد الاول للساهر الحبيب، اوائل القرن ١١، قصر القلعة.	**شاهكارهاى نگارگرى ايران**، ص١٨٧
٢٩	مخطط توضيحي	عمل الباحثة
٣٠	التحدث باسم الشيطان/ الفنان غير معروف، بستان سعدى(٢١٧٤)، القرن العاشر هـ ق، قصر القلعة.	**شاهكارهاى نگارگرى ايران**، ص١٣١
٣١	مخطط توضيحي	عمل الباحثة
٣٢	**جمشيد وخورشيد/**	**شاهكارهاى نگارگرى ايران**، ص١٣٢
٣٣	خطوة الرجل الثابتة بالأيمان/ الفنان غير معروف، بستان سعدى(٢١٨٩)، القرن العاشر هـ ق، قصر القلعة.	**شاهكارهاى نگارگرى ايران**، ص١٣٤
٣٤	مخطط توضيحي	عمل الباحثة
٣٥	معجزات النبي موسى(عَلَيهِ السَّلام)/	**شاهكارهاى نگارگرى ايران**، ص١٣٥
٣٦	مخطط توضيحي	عمل الباحثة
٣٧	مخطط توضيحي	عمل الباحثة

ت	اسم العمل	اسم المصدر
٣٨	ظهور الثعبان على جانبي الضحاك/ تنسب الى سلطان محمد، ورقة من شاهنامه شاه طهماسبى،٧٠-٢٦، متحف الفنون المعاصرة طهران	**شاهكارهاى نگارگرى ايران**، ص٢٣٣
٣٩	مخطط توضيحي	عمل الباحثة
٤٠	وفاة الإسكندر/ الفنان غير معروف، خمسه نظامى(٤٣٦٣)،القرن العشرين هـ ق، المتحف الوطني طهران	**شاهكارهاى نگارگرى ايران**، ص٢٣٣
٤١	مخطط توضيحي	عمل الباحثة
٤٢	مخطط توضيحي	عمل الباحثة
٤٣	ورقة من خمسه نظامى/ الفنان غير معروف، خمسه نظامى(٤٣٦٣)،القرن العشرين هـ ق، المتحف الوطني طهران	**شاهكارهاى نگارگرى ايران**، ص١٥٧
٤٤	الامير النمر يقتل فتاة الحليب/ الفنان غير معروف، كليلة ودمنة على الارجح، ٨٣٣هـ ق، قصر القلعة	**شاهكارهاى نگارگرى ايران**، ص٧٤
٤٥	مخطط توضيحي	عمل الباحثة
٤٦	بناء مسجد سمرقند/ الفنان غير معروف، ظفر نامه تيموري(رسالة الفوز التيمورية)، النصف الاول من القرن العاشر هـ ق، المدرسة العالية للشهيد مطهري	**شاهكارهاى نگارگرى ايران**، ص٩٧
٤٧	مخطط توضيحي	عمل الباحثة
٤٨	مخطط توضيحي	عمل الباحثة
٤٩	بكاء المجنون على جثة ليلى/ الفنان غير معروف، ورقة من خمسه نظامى، ٩٥٦هـ ق، المدرسة العالية للشهيد مطهري	**شاهكارهاى نگارگرى ايران**، ص١٦٩

ت	اسم العمل	اسم المصدر
٥٠	اسير اخر للضحاك في جبل دماوند/ الفنان غير معروف، شاهنامه بايسنقرى، ٨٣٣هـ ق، قصر القلعة.	**شاهكارهاى نگارگرى ايران**، ص٥٢
٥١	صورة الكناية الفنية بين الزمن والتجريد	عمل الباحثة
٥٢	المعنى المكثف بلاغياً	عمل الباحثة
٥٣	مخطط توضيحي	عمل الباحثة
٥٤	مخطط توضيحي	عمل الباحثة
٥٥	مخطط توضيحي	عمل الباحثة
٥٦	معركة رستم مع خان الصين/ الفنان غير معروف، شاهنامه بايسنقرى، ٨٣٣ هـ ق، قصر القلعة.	**شاهكارهاى نگارگرى ايران**، ص٤٨
٥٧	بيت الحداد/ الفنان غير معروف، مرقع گلشن، منتصف القرن الاول هـ ق، قصر القلعة	**شاهكارهاى نگارگرى ايران**، ص٧٧١
٥٨	حج اسكندر/ الفنان غير معروف، شاهنامه قوام، ١٠٠٠ هـ ق، متحف رضا عباسي	**شاهكارهاى نگارگرى ايران**، ص٢٤٦
٥٩	سليمان على العرش/ الفنان غير معروف، شاهنامه قوام(شاهنامه التوحيد)، ١٠٠٠ هـ ق، متحف رضا عباسي	**شاهكارهاى نگارگرى ايران**، ص٣٤٤
٦٠	ساحة معركة تيمور وسلطان مصر/ كمال الدين بهزاد، ظفر نامة تيمورى(رسالة ظفر تيموري)، ٩٣٥ هـ ق، قصر القلعة	**شاهكارهاى نگارگرى ايران**، ص٩١

ملحق رقم(٨)

جامعة بابل
كلية الفنون الجميلة
قسم التربية الفنية

م/ بناء اولي لاستمارة تحليل محتوى

إلى الأستاذ .... المحترم

تحية طيبة ...

تروم الباحثة بأجراء الدراسة الموسومة (**مقاربة الصورة الفنية للفناء ما بين مقولات الامام علي بن ابي طالب(عليه السلام) والتصوير الاسلامي)** والتي تهدف إلى تعرّف المُقاربات الفنية لموضوعة الفناء من خلال تجسدُها في فني القول اللفظي للإمام علي بن ابي طالب (عليه السلام) والتصوير الاسلامي.

نظراً لما تتمتع به ذواتكم من خبرة علمية وفنية في هذا المجال، تود الباحثة أن تستنير بآرائكم القيمة حول (بناء استمارة تحليل المحتوى الشكلي) المرفقة طياً والتي ستُسهم إن شاء الله تعالى في تحقيق هدف البحث بعد إجراء التعديلات المرجوة من قبلكم عليها.

ولكم فائق التقدير والاحترام ...

الباحثة
زينب رضا حمودي

التوقيع:

الاسم:

اللقب العلمي:

الاختصاص:

التاريخ:

المرفقات

- استمارة تحليل.

استمارة تحليل محتوى (بصيغتها الاولية)

بنائية الصورة الفنية للفناء في التصوير الاسلامي / بنائية الصورة الفنية للفناء في مقولات الامام علي(ع)			دلالات الاشكال			التجريد الخالص للشكل			الايقاع				مركز الرؤية		التكرار			التوازن والانسجام			يصلح	لا يصلح	التعديل المقترح
									الشكل		**اللون**												
			واقعية	مجردة	مركبة	تسطيح	اختزال	تجريدات هندسية	زماني	مكاني	زماني	مكاني	الشكل	اللون	الخط	الشكل	اللون	الخط	الشكل	اللون			
الاستعارة	مكنية																						
الاستعارة	تصريحية																						
الاستعارة	تمثيلية																						
المجاز	عقلي	**سببي**																					
المجاز	عقلي	**مكاني**																					
المجاز	عقلي	**زماني**																					
المجاز	لغوي	**سببي**																					
المجاز	لغوي	**مكاني**																					
المجاز	لغوي	**زماني**																					
الكناية																							
التكثيف																							
الصيرورة	**زمانية**																						
الصيرورة	**مكانية**																						
الاستباق والاسترجاع																							
التبئير	**المعنى**																						
التبئير	**الكلمة**																						
الجناس	**تكرار المعنى**	ناقص																					
الجناس	**تكرار المعنى**	تام																					
الجناس	**تكرار الكلمة**	ناقص																					
الجناس	**تكرار الكلمة**	تام																					

بنائية الصورة الفنية للفناء في مقولات الامام علي(ع) / بنائية الصورة الفنية للفناء في التصوير الاسلامي		دلالات الاشكال			التجريد الخالص للشكل			الايقاع				مركز الرؤية		التكرار			التوازن والانسجام			يصلح	لا يصلح	التعديل المقترح
		واقعية	مجردة	مركبة	تسطيح	اختزال	تجريدات هندسية	**الشكل**		**اللون**		الشكل	اللون	الخط	الشكل	اللون	الخط	الشكل	اللون			
								زماني	مكاني	زماني	مكاني											
الحجاج	**التبادل المتوازن** (اعطاء فكرتين بالتشبيه متقابلتين)																					
	المنطقية (الانسجام بين المدخلات والمخرجات)																					
	حجة ظاهرة																					
	حجة مضمرة																					
مراعاة مقتضى الحال	**مراعاة المقام**																					
	مراعاة الحال: **صورة ايجاز**																					
	مراعاة الحال: **صورة اطناب**																					
	مراعاة الحال: **صورة وجدانية**																					

ملحق رقم(٩) استمارة تحليل المحتوى بصيغتها النهائية

بنائية الصورة الفنية للفناء في التصوير الاسلامي / بنائية الصورة الفنية للفناء في مقولات الامام علي(ع)			دلالات الاشكال				التجريد الخالص للشكل			الايقاع				مركز الرؤية			التكرار			التوازن			الحركة		
										الشكل		اللون													
			واقعية	مجردة	مركبة	ايحائية	تسطيح	اختزال	تجريدات هندسية	زماني	مكاني	زماني	مكاني	الخط	الشكل	اللون	الخط	الشكل	اللون	الخط	الشكل	اللون	الخط	الشكل	اللون
التشبيه		حسي																							
		عقلي																							
الاستعارة		مكنية																							
		تصريحية																							
المجاز	حسي	سببي																							
		مكاني																							
		زماني																							
	عقلي	مسبب																							
		جزئي																							
		كلي																							
الكناية																									
التكثيف																									
الصيرورة		زمانية																							
		مكانية																							
الاستباق والاسترجاع																									
التبئير		المعنى																							
		الكلمة																							

بنائية الصورة الفنية للفناء في التصوير الاسلامي / بنائية الصورة الفنية للفناء في مقولات الامام علي(ع)			دلالات الاشكال				التجريد الخالص للشكل			الايقاع				مركز الرؤية			التكرار			التوازن			الحركة		
			واقعية	مجردة	مركبة	ايحائية	تسطيح	اختزال	تجريدات هندسية	الشكل		اللون		الخط	الشكل	اللون	الخط	الشكل	اللون	الخط	الشكل	اللون	الخط	الشكل	اللون
										زماني	مكاني	زماني	مكاني												
الجناس	تكرار المعنى	ناقص																							
		تام																							
	تكرار الكلمة	ناقص																							
		تام																							
الحجاج	التبادل المتوازن	الاثبات																							
		النفي																							
	المنطقية بالتسلسل																								
	حجة ظاهرة																								
	حجة مضمرة																								
الحال والمقام	ايجازي																								
	اطنابي																								
	وجداني																								



Ministry of Higher Education
& Scientific Research
University of Babylon
College of Fine Arts
Department of Art Education

Artistic Image for 'Vanishing' between: Al-Imam Ali's (peace be upon him) Speeches and Islamic Images

A Dissertation submitted to the Council of Fine Arts College, Babylon University as a partial Fulfillment of the Requirements for the PhD Degree in Art Education

By:
Zeinab Ridha Hamody Kadhum

Supervised by:

Prof. Dr. Haider Abd Al-Ameer Rashid **Prof. Dr. Sabah Abbas Anuz**

1440 A.H. **Babil** **2018 A.D.**

Abstract

This study aims at studying (**Artistic Image for 'vanishing' between: Al-Imam Ali's** (Peace be upon him) **Speeches and Islamic Images**). The study falls into four chapters. The first chapter is devoted to discuss: the problem of the study, its importance and necessity, its aims, its limits, and definitions of its title's terms.

The problem of the study is summarized to answer the following question:

- **What is the artistic image for 'vanishing' between Al-Imam Ali's** (Peace be upon him) **speeches and Islamic images?**

The importance of this study is manifested in that it presents clear understanding for the term of 'vanishing' in both contexts from rhetorical and visual perspectives.

The researcher has found that there is a necessity for doing such a study since it has not been studied in a similar way before according to her best knowledge. Besides, libraries lack such academic studies, i.e. rhetorical ones that take into account the image of 'vanishing' between Al-Imam Ali's (Peace be upon him) speeches and Islamic images. The researcher has pointed out that there is an informational gab that needs to be investigated so as to reach desired results that go with the aims of this study.

The study has a thorough aim that is to approach the artistic image of 'vanishing' between Al-Imam Ali's (Peace be upon him) speeches and Islamic images. The study is limited to deal with (the artistic image of 'vanishing' between Al-Imam Ali's (Peace be upon him) speeches and Islamic images), which involve:

1. The image of vanishing in Al-Imam Ali's (peace be upon him) speeches.
2. The Islamic images (Al-Israa and Maaraj, Prophets and Messengers' stories, Ahl-Al-Bait stories, battles and death images, religious symbols). The notion of 'vanishing' is manifested in these images.

The time is limited to two periods: (1. The time of the rhetorical texts is employed from 359-406 A.H.) as far as the book of Nahij Al-Balgha (as it includes most of Al-Imam's (peace be upon him) speeches) is concerned. 2. As per the visual images are concerned, the study is limited to (833-2000 A.H.).

The place involves two eras: (1. Nahij Al-Balagha: it is the book which encompasses Al-Imam Ali's (peace be upon him) speeches, 2. Islamic images: the manuscripts which are achieved in the Islamic land).

The second chapter of this study involves the theoretical part. It includes three sections. While the first tackles the question what is 'vanishing'?, the second section includes three subsections: the image of 'vanishing' between the artistic text and the visual text_ similarities, communication, and techniques, the techniques that are used while doing the artistic written image, and the techniques that are used in doing the artistic visual image. The third section is devoted to: Al-Imam Ali's (Peace be upon him) life and the artistic rhetorical strategies that are represented in his speeches, the development of Islamic images and the characteristics and the imprints of such schools.

The third chapter of this study takes into account the procedures which involve: a sample of rhetorical texts that is (30) texts and a sample of visual works represented by (227) visual artistic images. Firstly, the researcher has chosen all the rhetorical texts. Secondly, she has selected (30) various images, and accordingly the number becomes (60) texts (rhetorical and visual). The methodology of the research is represented by the research tool, statistical methods, and the analysis of the data and their discussion.

The fourth chapter involves a summary of the findings, conclusions, recommendations, and suggestions. One of the findings is the following:

1. The sensory rhetorical symbolism is nearly similar to the symbolism of visual realistic figures. However, they are different in mechanism: the tool of the sensory symbolism is the words expressing the senses whereas the tool of the visual

symbolism is figures and colours representing content as represented by the near similarity between Figure (1) and Text (2).

One of the conclusions is the following:

1. The artistic image for 'vanishing' in Al-Imam Ali's (peace be upon him) speeches and for Islamic image is regarded as a technique used to express to convey a message to the audience. It represents reality in a natural, visual, sensitive, and perceptible way, in addition to Quranic imagination.